Commentaar op Achterberg

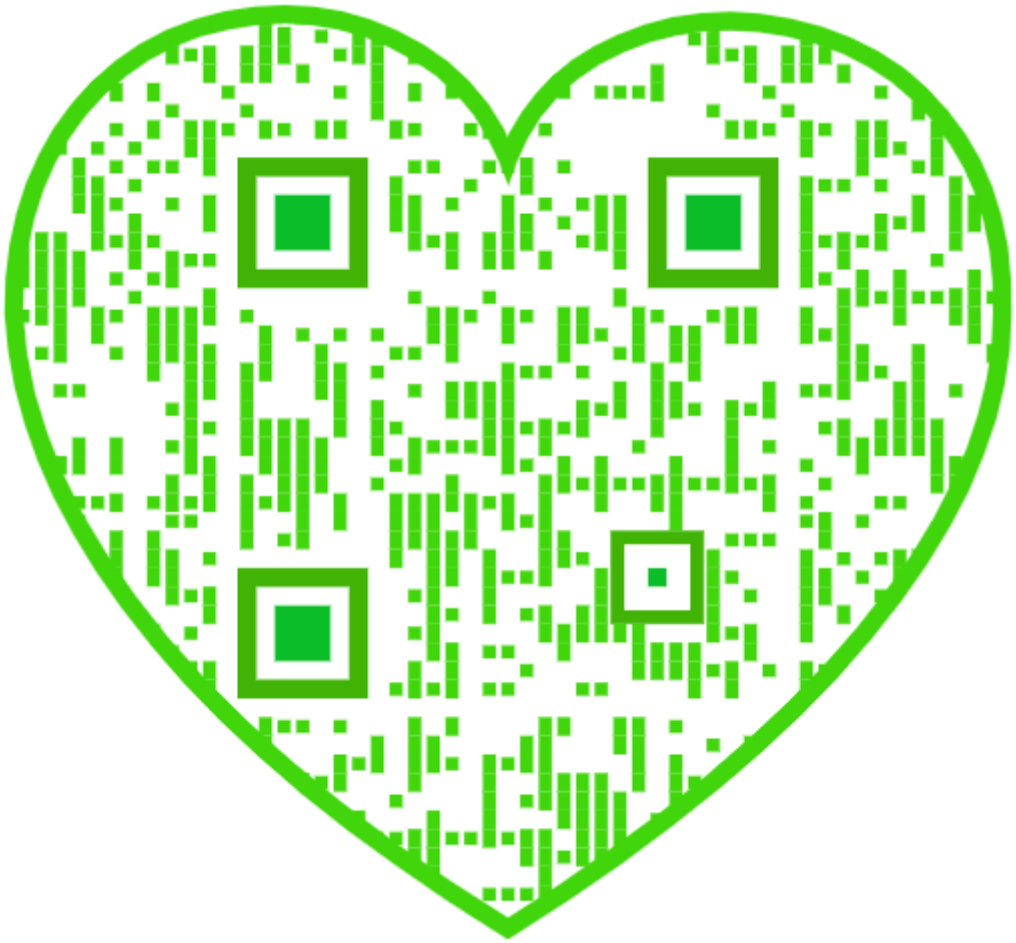
Fokke Sierksma

bron
Fokke Sierksma, *Commentaar op Achterberg*. D.A. Daamen, Den Haag 1948

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/sier005comm01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Opgedragen aan S. Vestdijk

Verantwoording

Met nadruk, maar zonder resultaat is er na de bevrijding van ons land betoogd, dat de literatuur - en de poëzie in het bizonder - moest worden vernieuwd. Er moet in dit verband de aandacht op worden gevestigd, dat reeds voor de oorlog in Nederland een dichter werkte, wiens poëzie in vele opzichten een renovatie is: Gerrit Achterberg. Het staat niet aan ons te voorspellen, welke plaats en betekenis hij zal hebben in de literatuurgeschiedenissen van over één of meer eeuwen. Nu valt alleen te constateren, dat hij voor velen nieuw is, d.w.z. terwijl wij bij de verzen van andere dichters met meer of minder belangstelling toezien hoe de dichter weer eens de bekende poëtische mogelijkheden heeft gevarieerd, dringen Achterbergs gedichten zich overrompelend aan ons op, zodat wij ons gewonnen moeten geven vóór er gelegenheid is om te vragen naar zijn dichterlijk procédé. Er zou alle reden zijn om hier van creatieve poëzie te spreken, wanneer deze uitdrukking niet reeds lang een epitheton ornans geworden was voor dichtwerk van de tweede tot de twintigste rang.

Het nieuwe element in zijn gedichten is zeer waarschijnlijk ook de oorzaak van zijn zogenaamde onbegrijpelijkheid. Wanneer het daarom al zin heeft om de gewone poëtische productie van critiek en commentaar te voorzien, dan is het te meer zinvol om Achterbergs verzen in het brandpunt van onze aandacht te plaatsen. Want dit staat vast - hij heeft aan de poëzie nieuwe mo-

gelijkheden gegeven. Bovendien ontkomt men dikwijls niet aan het gevoel, dat deze mogelijkheden niet alleen de dichtkunst, maar ook de mens raken. Literaire critiek zou hier van dienst kunnen zijn bij de bewustwording van tot nu toe onbekende sectoren van de ziel, of misschien juister geformuleerd - bij de drooglegging van verdronken land.

Op grond van deze of dergelijke overwegingen werd een groep van jonge schrijvers onmiddellijk bereid gevonden om hun reacties op Achterberg te formuleren en in één bundel te laten verzamelen. Overleg is er verder niet gepleegd; iedere medewerker heeft zijn reactie gegeven voor wat deze waard mag zijn. Uiteraard is dit niet de plaats om over deze verzameling als geheel of over de afzonderlijke essays een oordeel te geven, maar wel kan - gezien de vele gezichtspunten en hier en daar tegenstrijdige meningen - mijns inziens worden vastgesteld, dat deze opstellenbundel, juist door zijn gevarieerdheid, als experiment aan zijn doel beantwoordt. Meer dan een experiment kan dit boek niet zijn en wil het ook niet zijn. Maar het komt mij voor, dat op deze manier een wisselwerking bereikt wordt tussen objectiviteit en subjectiviteit, waarbij beide niets verliezen. Dit als verantwoording in de eerste plaats.

Als secundair motief speelde bij het plan voor ‘Commentaar op Achterberg’ ook een rol de gedachte aan een front van jonge schrijvers, merendeels behorend tot de groep rond het tijdschrift Podium *). Het kan geen kwaad

*) De essays van de heren Sötemann en Emmens werden alleen eerder in het tijdschrift Criterium gepubliceerd.

eens te manifesteren, dat deze jongeren althans positieve oogmerken hebben. Die opzet verklaart tenslotte, waarom werk van ouderen, dat deze bundel ongetwijfeld waardevoller zou hebben gemaakt, hier ontbreekt. De opdracht aan Nederlands enige meester moge bewijzen, dat dit manco misschien een gevolg is van noodzakelijk zelfbewustzijn, maar stellig niet van zelfoverschatting.

FOKKE SIERKSMA

De verdwaalde medicijnman

Hoewel weinig dichters zo constant bezeten zijn door één bepaald en beperkt gegeven, is het opvallend hoe de verzen van Achterberg èn vriend èn vijand weten te fascineren. Want ook zij, die dit werk, om welke reden dan ook, met beslistheid afwijzen, leggen het toch nooit zonder meer als onbelangrijk terzijde. Ondanks het feit dat men haast met recht van een noodzakelijke 'sleutel' tot dit intussen vrij uitgebreid oeuvre kan spreken, zonder welke de toegang gesloten blijft en mèt welke het nog de vraag is of men Achterberg overal volgen kan, heeft toch haast ieder die zijn gedichten onder ogen krijgt de sensatie dat wat hier geschreven staat 'raak' is. Deze paradox, het gevoel dat de roos getroffen is, zonder precies te weten waar de roos zich bevindt, intrigeert voldoende om het boeiende van dit werk te verklaren. Maar hoe komt men aan dat gevoel? Het ligt voor de hand dat we, om deze vraag te beantwoorden, allereerst nagaan op welk punt Achterberg heeft aangelegd en dus op zoek gaan naar de achtergrond van dit werk, voor zover die tenminste in het werk zelf aanwezig is. Bij gedichten die de lezer zo onmiddellijk dwingen tot de kern van hun bedoeling door te dringen, is de restrictie 'voor zover tenminste in het werk zelf aanwezig' niet overbodig, gezien de grote verleiding om - eenmaal geboeid door de sport van het analyseren - ook buiten het vers om psychologisch hinein te gaan interpretieren, waarmee hoogstens een zekere voldaanheid over eigen knappe theorieën, maar zeker geen bevredigende aanvaarding of oplossing van bovenstaande paradox wordt bereikt.

Al direct in de eerste bundel, Afvaart, blijkt Achterberg geobsedeerd door de voortdurend herhaalde scheiding van de geliefde en de onweerstaanbare drang tot herbeleving van de voorbije extase, zoals o.a. in de regels:

> Ik weet wel dat ik u niet weervinden zal
> als ik hier blijf liggen,
> maar o de plaats, waar gij afscheid nam;

en:

> Soms zijt ge in mij teruggekeerd
> oorspronkelijk en ongebeurd.

Het is een obsessie van dezelfde aard als in de latere bundels, hìer nog tijdens haar leven, later na haar dood. En ook de grondtoon van de levensangst is al onmiddellijk hoorbaar in een regel als: Z a l d a n u w l i e f d e g r o t e r w e z e n d a n m i j n v r e e s ? al bereikt hij hier nog niet die beklemming als in het latere Chanson Triste, de meesterlijke beschrijving van een verkeersopstopping, waar deze levensangst zich uit als een angst voor de gecompliceerdheid van het alledaagse leven die de, haast als embryonale geborgenheid beleefde, eenheid voortdurend en onafwendbaar verbreekt:

> De dag is buiten u begonnen.
> Hij levert niets anders op
> dan de eeuwige slagersjongen,
> die tegen de wind intrapt.
>
> Die bij een auto stopt,
> die om niets is opgehouden.
> O God, hou op, hou op.
> Ik kan het niet langer houden.

Als dan ook in de latere gedichten haast zonder uitzondering sprake is van de poging om zich met de gestorven geliefde, dwars door tijd, dood en ruimte, te herenigen, vraagt men zich af of het in deze gedichten in de eerste plaats gaat om h a a r , de concrete, maar gestorven vrouw, of om het opheffen van de scheiding op zichzelf. Maar voor de werking van het gedicht blijkt het van geen belang dat achter haar, die hij zoekt te bereiken, het verdeelde en verdelende leven staat dat hij tracht te ontvluchten: het accent in deze verzen ligt overwegend op dit eerste, hoewel er ook genoeg regels op wijzen dat hij evenzeer wordt geobsedeerd door de eigen gespletenheid, zoals:

> Lichaam, ik ben met u alleen
> zoals wij samen zijn geboren,

terwijl de angst voor het leven buitenshuis al duidelijk uit het hiervoor aangehaalde Chanson Triste sprak.

Hoe het ook zij, de positieve reactie op deze kwelling: niet het verlangen, maar de wil, de felle wil om de eenheid, de afgeronde volledigheid te bereiken werpt zich op de taal om i n haar deze hereniging tot stand te brengen. De taal, in de eerste bundel nog instrument, wordt door de enorme druk waaronder zij wordt gezet langzamerhand van middel tot doel, het woord wordt zo intensief - en elementair tevens - geladen, dat het weer nadert tot zijn primitieve functie: niet langer het verbeelden van het object, maar het volkomen samenvallen daarmee. Langzamerhand, naarmate de eigen toon van Achterberg

vaster wordt, wijkt hij juist op dit punt steeds verder af van de gangbare, in de grond nog steeds symbolistische poëzie van onze tijd.

Door het voortdurend gericht zijn op de taal, waarin de hereniging alleen tot stand gebracht kan worden, en op het gedicht, dat het onmogelijke mogelijk moet maken, vraagt men zich tenslotte bij sommige gedichten af of de scheppende poëtische daad of de geliefde primair is. G. Sötemann, die over ditzelfde punt in zijn Notities over Achterberg kwam te spreken, haalde hierbij de volgende regels aan:

> Jacht op de vonk der verzen en een vrouw:
> eenzelfde wezen, dat, de horizonnen trouw,
> ontwijkt, ontwijkt... o nachten van genade
> waar ik het eeuwig wild in d'oogen schouw,

waaruit de onoplosbaarheid van deze vraag, daar immers vrouw en vers hier volkomen zijn samengevallen, duidelijk blijkt.

Dit lijkt in tegenspraak met het gedicht Misgeboorte, waarin Achterberg zelfs stelling neemt tegen de poëzie als hij zegt:

> Van poëzie bezeten,
> door demonen besprongen,
> rotten de woorden
> bij hun geboorte,
> en liederen worden aas voor honden.

Of ‘poëzie’ hier echter gelijk is aan de ‘vonk der verzen’ uit het voorafgaand citaat is sterk de vraag. Het gedicht, dat in de derde bundel Dead End is geplaatst, maar ook van een vroegere periode zou kunnen dateren, aangezien de verzen

niet chronologisch in de bundels zijn opgenomen, geeft m.i. de spanning weer die in de overgangstijd, toen de taal van middel tot doel werd, optrad: de poëzie is de poëtische taal der anderen, die essentieel verschilt van de taal die Achterberg wìl, maar aanvankelijk nog niet steeds kàn bezigen. Ook de ongerijmdheid om in een vers tegen het vers op te komen vindt haar oorzaak in het verschil tussen het mededelende en magische woordgebruik. Want al blijft iedere poëzie, ook die van de latere Achterberg, een op de taal zelf gerichte vormgeving, een spel met woorden, dan maakt het toch een groot verschil of die woorden hun betekenis h e b b e n of z i j n . Dit blijkt heel sterk uit de z.g. 'a-poëtische' woorden, die Achterberg herhaaldelijk in zijn gedichten gebruikt. Deze 'a-poëtische' woorden, die in twee groepen zijn te verdelen, de wèl en niet plastische, de zuivere begrippen, waarvoor dikwijls physische termen worden gebruikt als 'osmose', 'distillatie', 'densiteit' en zelfs de 'wet van Lavoisier' en de vele instrument- en stofnamen, waar een bundel als Limiet vol van staat, vallen niet uit de toon van zijn gedichten. Integendeel, zij passen hierin volkomen, aangezien ook de overige woorden, onder de hoge druk van de eis die hier aan de taal wordt gesteld, geen speelruimte voor de suggestie wordt gelaten, en dus alleen begrip of voorwerp zijn. De gevoelswaarde der woorden wordt geëlimineerd, wat er dan ook toe kan leiden, dat een woord als b.v. 'bloed-dorst', voor ons overladen met gevoelswaarde, plotseling in zijn naakte betekenis voor ons staat.

Dat tenslotte Achterberg, verbeten op jacht

naar ‘het woord dat met u samenvalt’, voor degeen die niet door een zelfde obsessie in dit gebied van de primitieve mentaliteit gedrongen wordt, niet meer controleerbaar is als hij op zoek gaat naar dit volkomen adaequate woord, blijkt o.a. uit:

> Gij loopt nu snel uiteen:
> een kleurencaroussel
> tegen mijn schedelbeen:
> een bonte vlek benzine,
> lachende aniline, enz.

Zelfs de notie of hij ‘warm’ of ‘koud’ is verflauwt en het zijn dan ook dikwijls deze momenten waar onze aandacht verslapt, of, indien het gedicht als geheel een gaafheid bezit die boeien blijft, ons dwingt ademloos toe te staan kijken als de man zonder verstand van motoren, die met spanning de reparatie van zijn auto volgt, omdat hij er zo gauw mogelijk mee weg wil rijden. Deze ‘onverstaanbaarheid’ zou ook aldus kunnen worden geformuleerd: Achterberg schrijft niet voor de lezer, maar v a n d e l e z e r a f, hij heeft ons weinig mee te delen, maar maakt ons deelgenoot, of liever, staat ons toe met hem mee te gaan zover we hem kunnen volgen. Herhaaldelijk echter gaat hij zo ver dat wij hem los moeten laten. Dat dit ook ten volle voor zijn laatste werk, als de bundel Existentie, geldt, zou ik niet durven volhouden, maar deze kentering, die voor de dichter een zekere bevrijding, maar mogelijk ook een gevaar kan zijn (een bevrijding immers uit een obsessie, die echter een verlamming van de inspiratie kan teweeg brengen), is nog te onduidelijk om meer dan een vermoeden te zijn.

Nu dus ons gevoel dat Achterberg precies de roos treft in zijn best geslaagde gedichten niet berust op een intuïtief aanvoelen van het punt waar het doelwit zich precies moet bevinden, aangezien bij een nader onderzoek het doel zich in een vage verte voor ons blijkt te verliezen, blijven we staan voor de onopgeloste vraag hoe het mogelijk is dat deze verzen ons zo fascineren. Nu is het mogelijk, ook al is het concrete eindpunt waar deze woorden op gericht zijn dan oncontroleerbaar, dat de wil tot hereniging met de gestorven geliefde, het hoofdthema van dit werk, ons hieraan geboeid houdt. Het lijkt me echter heel onwaarschijnlijk dat een zo fragmentarisch thema voor ons aanleiding kan zijn om deze gedichten steeds weer te lezen en te herlezen, wat dan ook Prof. Dr W.A.P. Smit en vele anderen er toe gebracht heeft het werk van Achterberg als niet 'algemeen menselijk' genoeg af te wijzen. En zelfs daar waar het thema van de hereniging zich los maakt van de concrete vrouw en een algemener karakter aanneemt, kan de grote aantrekkingskracht van deze verzen niet liggen, omdat deze dan, door het loslaten van het concrete, dikwijls hun grote spanning verliezen en niet tot de sterkste verzen behoren, òf, als ze ruimer genomen zijn en even geladen blijven, zoals b.v. Reiziger doet Golgotha, toch hiervoor te weinig in aantal zijn, ook al boeien deze laatste gedichten ons het meest als 'gewone' gedichten.

Het aanvankelijk gevoel dat deze verzen 'raak' zijn, is m.i. dan ook geen gevolg van de indruk dat zij doel treffen, maar dat zij op de juiste wijze 'aanleggen'. Het is de 'manier waarop' die ons

fascineert, het feit dat de taal hier zó wordt geactiveerd door een voor ons niet volkomen in te denken bezetenheid, dat met deze gedichten niet iets gezegd, maar g e d a a n wordt. Zo blijkt dus Achterberg, die men om zijn thema toch moeilijk in de eerste plaats 'van deze tijd' zou noemen, om zijn m e t h o d e van groot actueel belang: de afstand tussen kunstwerk en daad, tussen droom en daad om deze gevaarlijke term hier toch te gebruiken, wordt bij hem verkleind tot een minimum, waarbij noch het een noch het ander dupe is. Deze drang tot synthese, die al was ingezet voor de oorlog - het allereerst misschien al bij Gorter - maar later, op andere wijze, in de z.g. 'anecdotische' poëzie, waar het alleen bij zijn beste vertegenwoordigers niet ten koste van de droom ging, heeft nog nooit een dergelijke hoogte bereikt als in deze verzen. En het is juist nu, sterker nog dan voor de oorlog, een levende behoefte om niet langer

> 'langzaam maar vast te verwijven
> in nijver monnikenwerk:
> bidden en verzen schrijven'
> (Marsman).

Dat een dergelijke poging sedert de magische bezweringen van de medicijnman al eerder zo verwoed is ondernomen als door Achterberg is me niet bekend - maar dat de poging wel actueel is en 'in de lucht zit' blijkt uit b.v. Malraux en Koestler, die de beide polen droom en daad zonder concessies naar elkaar toe trachten te buigen. Weliswaar spreek ik hier nu plotseling van de roman, maar ook in de poëzie, zoals trouwens

op het gehele culturele gebied, de wetenschap incluis, is deze tendens naar synthese duidelijk waarneembaar.

Of echter Achterberg een pionier, dan wel een verdwaald medicijnman is, die juist te gelegener tijd in ons midden zijn magische formules begon uit te spreken, is de vraag naar de achtergrond van dit werk. En al zijn we geneigd om aan te nemen dat we met een verdwaald magiër te doen hebben, doordat het verband tussen juist deze tijd en juist dit speciale thema dat de achtergrond van Achterbergs gedichten vormt, ons ontgaat, blijft de hiervoor reeds gestelde vraag of het in deze gedichten om de hereniging met de geliefde, of om het opheffen van de scheiding op zichzelf gaat, onbeantwoord. En dus ook de vraag of de bezetenheid door het gescheiden en gespleten zijn ook hier niet, desnoods ten dele, een stempel van deze tijd draagt. Want al lijkt het dan geen bezetenheid ten gevolge van een krakende wereld maar van een door de dood onbereikbaar geworden vrouw, is het zo ongerijmd aan te nemen dat ook in deze verzen de vrouw een wereld, en de wereld een vrouw werd?

GERRIT BORGERS

De derde dichter van de achtste dag

‘*Language in poetry is a transmission of energy rather than of substance*’.

Lascelles Abercrombie

Mijn eerste dichter was Guido Gezelle.

Ik wist daarvóór echter al van het bestaan van zogenaamde gedichten. Dit waren rijmende regelen, die in een bepaalde maat opgezegd of soms ook gezóngen konden worden en die gewoonlijk een moraliteit inhielden. Daar was mijn grootmoeder, waar wij logeerden, en die, als ik mijn zusje sarde, tussenbeide kwam, met de spreuk: plaag nooit een meisje, naar lichaam of naar geest, bedenk ook dat Uw moeder een meisje is geweest.

Daar waren de psalmen Davids, waarvan ik elke Maandagochtend weer een nieuw vers moest kunnen opzeggen en die ik des Zondags met mijn jongenskeel meehielp plechtig in onze goedkope, stampvolle kerkgebouwen te doen schallen:

> Ge-denk-niet-meer-aan-tkwaad-dat-wij-be-dre-ven-ons-eu-vel-daan-wor-dons-ui-tguns-tver-ge-ven
> wáá-ko-po-God,

enzovoort, de prachtige zestiende eeuwse hugenotenwijs van Louis Bourgois vermalend in traag gedreun. Rhythme was waarschijnlijk iets zo vanzelfsprekends in mijn jonge leven, dat rijm eigenlijk de enige kunstgreep bleef, die dit soort taal tot verzen stempelde. Gunstgenoten, bloed vergoten, des vijands woede blijken, het ganse veld bezaaid met lijken; de uiteinden klopten en dus vormden de zinnen een zogenaamd vers. Vooral als mijn grootmoeder, die vol zat met enige eeuwen oude wijsheid op rijm, met haar zachte, bevende stem het woord nam, kwam ik onder de indruk van de techniek, die een uitspraak, een moraal, zo treffend kan versterken door toepas-

sing van de rijmkunst. Als men mij als 11-jarige knaap gevraagd had hoe een gedichtenbundel er uit moest zien, zou ik met eerbied een boekje beschreven hebben dat gelig op snee was van ouderdom, een gouden slotje had en opgeborgen hoorde te zijn in een naar lavendel ruikende linnenkast.

Enige jaren later kwam er verruiming in dit deel van mijn gedachtenwereld, toen mij op school bleek, dat deze kunst gesaeculariseerd was: er waren ook gedichten, die, al hadden ze iets plechtigs in de toon gehouden, toch niet langer belerend of godsdienstig waren. Beets en Staring moest ik nu leren, maar ik vond er niets aan en was inmiddels zover dat ik het dan ook niet meer deed. Ik wilde graag toegeven, dat het allemaal rijmde en klopte, maar ik vond het kinderachtig. Staring wekte zelfs mijn afkeer op met zijn flauwe verhalen en zijn krampachtige pogingen om die in een ‘vers’ te proppen*). Van Bilderdijk las de leraar met zekere vervoering het ‘omfloerste trom, noch rouwgebrom gaan rommelend om’ of hoe het precies luiden mag, voor, en ik moest weer toegeven dat dit wel het linkst in elkaar zat van alles wat ik had gehoord, maar het deed mij niets. Toen kwam de eerste poëzie: Het Schrijverke, en: ‘hoe zeere vallen z'af, de zieke zomerblaêren,’ van Guido Gezelle. De inhoud van het vers had zijn bezwerend karakter reeds verloren in de bovenomschreven door mij gegevoelde saecularisatie, ik had mij er bij neerge-

*) Niettemin heb ik óók een vriend die juist door Staring aan de poëzie geraakt is; dat mijn persoonlijke ervaring niets normatiefs heeft, behoef ik wel niet expres te zeggen.

legd dat men alles op rijm kon zeggen wat men wilde. Maar nu de ban van een inhoud dan gebroken was, juichte ik toen ik de m a n ontdekte, die n i e t zo kinderachtig wilde zijn om onverschillige dingen, die je gewoon had kunnen zeggen, in een vers te persen, maar die een nieuw plezier ontdekte door met de taal te spelen. Het zwarte, schrijvende kevertje was de goede pastoor slechts een aanleiding, daarvan was ik zeker, tot de meest opwindende rhythmische en klinkende experimenten met het woord. Het rijmde allemaal nog wel, daar zou je wel niet onder uit kunnen in gedichten, maar dat rijm was niet het belangrijkst meer, de muziek en het plezier zaten al een eind voor deze eind-code in de zinnen.

Dit was mijn eerste dichter. Ik las van hem wat ik krijgen kon en ik voel mij nog zeer verknocht aan deze vlaamse pastoor en zijn poëzie. Hoeveel hij betekent, weet ik pas nu.

Denk niet, dat het nu van een leien dakje verder ging. Er wilden zich gedurende bijna 10 jaren geen dichters bij ons beiden (Gezelle en mij) voegen. Natuurlijk, ik las de stuk of zes beroemde sonnetten van Kloos en bewees hun de verschuldigde eer, maar zij beroerden niet meer dan de oppervlakte van mijn gevoelens. Vondel had mij op een gegeven ogenblik te pakken met een paar reizangen en afzonderlijke gedichten, maar de gedwongen lectuur van zijn dialogenop-rijm en de rest van het stoffige ram-ram uit de eindexamendrama's brachten aanmerkelijke verkoeling in de verhouding. Van Shakespeare maakte de rede van Antonius mij wild, maar de rest was mij te moeilijk. Een paar verzen van Goethe

vond ik niet onaardig, maar ter zake van de onder dwang gelezen Hermann und Dorothea had hij volgens mij een klein ongeluk verdiend. Enzovoort. Ik las van alles, maar legde poëzie langzamerhand meteen maar weg. Da Costa (met voetnoten) enerzijds en de zielige nabootsels van mijn dichter door iets dat Alice Nahon heette aan de verste andere kant, hadden de deur dicht gedaan.

Toen, ik was geloof ik al van school af, las ik in een grauwe groningse krant een stukje over de gedichten van een zekere H. Marsman. Zijn verzen waren iets tussen aanstellerig en schandalig in en in elk geval zo daas, dat de schrijver van het stukje (dat mij in mijn herinnering voorkomt als in de spelling van Siegenbeek te zijn geschreven, maar dat kan natuurlijk niet) de dichter ferm en geestig finishte met de woordspeling: 'marsch man!' En ter illustratie van de gekkigheid van deze dichter citeerde de criticus het knotse gedicht D e l f t . Ik las dit 3 keer, om zeker te zijn dat ik mij niet vergiste in wat daar stond en liep toen naar de boekwinkel waar ik de bundel Porta Nigra kocht. Ik had mijn tweede dichter gevonden.*) Het geheim van Marsman

*) Jaren later kwam Marsman op uitnodiging van studenten in het academiegebouw uit eigen werk lezen; het was een (ik vind geen ander woord; vat het letterlijk op) onvergetelijke avond die eindigde met een glas bier in Baulig. Toen hij eenmaal rustig zat, was zijn eerste zorg, te informeren of de krant, die ik bedoel, er ook geweest was. Hij bleek zich de recensie even duidelijk te herinneren als ik en deed gelukkig niet zo groot, dat hij zijn verbolgenheid, tenminste van destijds, verheelde.

zal ik nooit kunnen ontcijferen. Hij overtrof mijn Gezelle in muzikaliteit, hij was gevoeliger en minder beheerst beide, moderner, klinkender en droger. Het rijmwoord kon alleen als het toevallig zo uitkwam de spanning in de maten nog verhogen, maar het werd, als het zich niet spontaan aandiende, onbetreurd weggelaten. En er was meer. Gezelle dienden de zaken der natuur als dankbaar en vroom aanvaarde aanleidingen om zijn dichterlijke verruktheid te uiten, maar zijn aandacht voor deze zaken zelf bleef duidelijk perifeer. Voor Marsman was de werkelijkheid object van onbevangen, onbevooroordeelde, supergevoelige en soms grimmige benadering. Zij werd niet beschreven met een palet vol dichterlijke woorden en subtiele gedachten, maar geröntgend, verplaatst, herschapen. De realiteiten van zijn innerlijk leven vergaat het bij Marsman niet anders dan zijn andere werkelijkheidsobjecten, zie Tempel en Kruis.

De ontdekking van mijn tweede dichter betekende een réveil. Ik deed in het vervolg andere planken aan van de boekenkasten, die ik bezocht, leende, kocht en liet mij bundels schenken. Ik vond dichters, waarvan men vergeten had mij te vertellen en voelde het als een schande dat ik op school van Cats had moeten horen toen Nijhoff zijn sublieme verzen al geschreven had. Ik ontdekte Verlaine. Baudelaire deed mij niet veel en Villon deed mij huiveren. Ik las de hele nederlandse poëtische oogst van na, zeg maar, Leopold, maar Marsman bleef mijn grootste dichter. Nee, zei eeu lange breekbare theoloog, die met de onvolledigheid en de rukkerige aanbouw van

mijn eruditie op de hoogte was, dit kun je alleen zeggen omdat je Rilke niet kent. Het subliemste van het sublieme, dweepte hij met zachte stem. Dus nam ik deze Rilke. Ik liet hem tegen mijn dichter uitkomen en hij verloor op alle punten. Een ogenblik heeft de beslissing trouwens twijfelachtig geleken; dat was toen ik, pas begonnen Rilke met het oog op deze ontmoeting te verzamelen hem uit een duitssprekende radio hoorde voordragen. De regie was voortreffelijk: het was avond, er was eerst een lange stilte en toen kwam een lage, diepe vrouwenstem: Herr, es ist Zeit... Ik wil toegeven, dat mijn nekhaar recht overeind ging staan. Wat was dit? Daarna kwamen er nog meer verzen, veel minder goed, maar door dezelfde vrouwenbas, die aan de sublieme regeleinden, daar waar stippeltjes plegen te staan, tot een diep gefluister werd gereguleerd. Toen ik deze techniek door had, begreep ik, dat ik Rilke moest lézen, want er is niets zo leugenachtig als de menselijke stem. Alleen het papier liegt niet, laat het krantenpapier zijn, stinkend van de goedkope inkt, maar het liegt een vers niet mooier dan het is. En toen ik deze Rilke gelezen had, wist ik dat hij mij een Chinees zou blijven. Dit beeld vraagt enige verklaring. Ik ben nogal gek op de verzen der oude Chinezen, die ik alleen uit de vertalingen van Bethge en Klabund ken, en waarvan ik er op mijn beurt ettelijke in het nederlands herdicht heb. Maar ergens weet ik, dat deze poëzie in het oorspronkelijke veel eenvoudiger en beter moet zijn dan zij via de genoemde duitsers bij mij op het papier komt; de laatstgenoemden hebben er op de een of andere

manier iets kitschigs op gepoetst dat ik er niet weer af kan krijgen, zodat de goede Li Tai Po bij mij de vage maar fatale bijsmaak van de in drakenlampions, rooktafeltjes, batikdoeken en krissen gespecialiseerde galanteriewinkel heeft. Welnu, aan zo'n geperverteerde Li Tai Po, maar dan met een tragische duitse frons in het voorhoofd, lange lokken en een schillerkraag, zal Rilke mij blijven herinneren. Ik zal hier wel bizonder onredelijk en ongevoelig zijn (misschien droeg hij een hoog boord en was hij kaal), en de dichter Rilke dus maar liever overlaten aan lage, diepe, hese, bijna spraakloze fluisterstemmen en aan de vertaalvlijt van kunstzinnige dominees.

Met Achterberg ging het anders. Het was hier geen overrompeling of plotselinge bekering, maar een langzame penetratie. Ik las 10 jaren geleden H u l s h o r s t al en D e V e r d r o n k e n e n [*)], verzen, die mij kittelden, die mij deden zwijgen en de naam van Gerrit Achterberg in mijn geheugen schreven. Pas een jaar of 7 later kreeg ik weer verzen van hem in handen: Reiziger doet Golgotha, Osmose, Meisje, en vooral Huis. En langzamerhand werd ik mij bewust, dat ik mijn derde dichter had gevonden. De oorlog werd op zijn bitterst, maar de ontaarde kunst bleek goddank ongestoord te bloeien. Van de 10 gedichten spraken er 5 voor een orgaan dat ik niet bezat en thans zijn het er nog zeker 3; maar de stemmen, die ik wél verstond, herkende ik als afkomstig uit een nieuw land dat ik in mijn droom reeds gekend had.

*) In W e r k en S p e c t r u m.

Nog is de herinnering aan mijn eerste dichter mij dierbaar, maar de tweede trad haast volledig in zijn plaats. Deze plaatsvervanging herhaalde zich echter niet; het is niet een herinnering aan Marsman, die mij aan hem blijft verbinden, maar het is zijn werk zelf, hetgeen in mijn kleine dichters-hiërarchie van essentiële betekenis is. Het verschil tussen mijn derde en mijn tweede dichter is dus niet van kwalitatieve aard, maar is er een van soort. Voor een deel vervulde, beter dan iemand anders dat gekund heeft, Gerrit Achterberg de belofte van Marsman's expressionisme, dat ik hierboven trachtte aan te duiden. Ik bedoel hiermee: ook anderen hebben verzen geschreven, die ik als een schat in mijn geheugen bewaar. De enige, die rechtop naast Marsman staan kan echter blijkt deze Achterberg te wezen. Ik stel dit in het volle bewustzijn, dat Achterberg niettemin is blijven missen wat Marsman vooral in zijn laatste werk aan brandend denken bewoog, het bijna apostolische van deze 'kathedraal van levenswil, ons ten behoeve', zoals Achterberg hem zelf noemt*).

Achterberg kent misschien zekerheden, misschien zijn het achtergronden, wellicht oorsprongen, waar Marsman zich met vragen kwelt. Voor hem, die de vragen ook kent, betekent dit een nauwere affiniteit tot mijn tweede dichter. Anderzijds bezit Achterberg weer nieuwe creatieve mogelijkheden, die zelfs Marsman niet kende. Anders gezegd: als het de taak van de dichter is, woorden te hebben voor zaken, die een ander

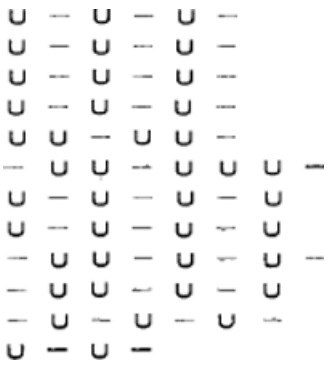
*) In Thebe.

sprakeloos laten en namen te geven aan dingen, die wij niet benoemen konden, was Marsman een dimensie verder dan alle impressionisten samen, hoe woordgevoelig zij geweest mogen zijn en thans wederom zijn.

Er is niets nieuws onder de zon en de moderniteit van na de eerste wereldoorlog heeft alleen zeer oude wegen teruggevonden naar het hart der werkelijkheid. Achterberg gaat de nieuwe oude weg niet zo veerkrachtig en voortvarend als Marsman hem ging, maar juist doordat hij hem als zonder doel afzwerft, als een liefhebber en een verbaasde bewonderaar, is zijn verborgen omgang met het herontdekte New Found Land inniger geworden.

Langzamerhand werd mij dit 'meer of minder' dermate een 'anders', dat Achterberg klasse op zichzelf kreeg en mijn derde dichter werd.

De enorme overvloed van zijn werk zou een experiment in poëticis, namelijk een statistische onderzoekmethode toestaan naar zijn versvorm, tot voor kort geheel vrij. Het eerste resultaat zou zijn, dat de gemiddelde lengte der verzen 11,13 regels en de regels gemiddeld 7,87 versvoeten lang zouden blijken. De curve van Gauss wordt weinig opwindend, omdat zij geringe positieve en negatieve deviaties vertoont. De morphologie van Achterbergs verzen (de sonnetten van D o o r n r o o s j e niet meegerekend) levert het volgende, dus nogal bepaalde, gemiddelde type op:



De merkwaardigheid, dat de laatste regel gemiddeld korter is dan de andere, blijkt in het geheel niet zonder betekenis te zijn en integendeel het karakter van het vers te kunnen typeren. Wat deze verzen beslist missen is namelijk pointe en niveau. De nederlandse poëzie heeft een uitgesproken constructief karakter (vandaar de tragische voorkeur voor het sonnet; nee, geen voorkeur voor, maar een toevlucht tot) dat de inhoud van het vers door middel van enige caesuren gelijkmatig over het hele vers uitzet tot zijn eindpaal, de pointe. Maar Achterberg plonst er van de titel af meteen in. Zijn vers is pointe-loos, maar heeft een kern vlak achter de titel die, uitgewerkt, het vers toestaat in een staartje af te lopen. M o n a d e [*)] eindigt:

9 In der wateren binnenlanden
10 is het de eene golf geworden
11 over de andere.

12 Het woont bij de verdoemden
13 van Dartmoor en Leeuwarden.

*) In O s m o s e en C r y p t o g a m e n .

Voor mijn gevoel kan het vers met de 11de regel uit zijn en zijn de 12de en 13de er misschien, hoe vers-gevoelig ook, achtergezet, toen de dichter, de nadruk van een plaatsbepaling met aparte associaties als deze, nodig achtte. Tot mijn verbazing bevestigt het typogram deze mijn opvatting: regel 11 is bij Achterberg een slotregel.

Achterberg heeft tot nu toe minstens 2 principieel verschillende soorten verzen geschreven in tenminste 3 te onderscheiden perioden van zijn leven. Er was een tijd dat hij in de kring der jonge protestantse dichters verzen bracht, die hem in de soort (een groep is het nooit geweest) van Guillaume Apollinaire, Paul van Ostayen en Marsman deden kwalificeren. Of men de klasse onmiddellijk herkend heeft (quod non; hem is in het begin natuurlijk de hooghartigste kritiek ten deel gevallen -: ik mag hier misschien wel eens zeggen, dat Roel Houwink een der eersten was, die er wat van bleek te begrijpen), doet niets ter zake. Dan komt een ogenblik, waarin de expressionistische herschepping zijn eigen Achterberg-karakter krijgt, eerst aan de objecten vrouw en dood, later aan alle andere codewoorden der realiteit.

Bertus Aafjes heeft*) definitief vastgesteld, dat een oorzakelijk element het sine qua non van Achterbergs hele poëzie is, en ieder, die er na hem over schrijft zal deze oorzakelijkheid als de bestaansreden dezer poëzie moeten onderzoeken. Niettemin laat de thans algemeen geziene ma-

*) ‘De Dichter van de Sarcophaag.’

gische betekenis (bedoeling dus) van zijn poëzie nuanceringen toe, waaraan niet de nodige aandacht geschonken is. De eenvoudige, ik zeg bijna: platte, vorm, waarin deze magieleer opgeld doet is die, waarin de dichter toegeschreven wordt, de al dan niet beminde dode door zijn woord weer tot leven te willen wekken.

Maar heeft de magie van het woord persé strikt creatieve bedoelingen nodig om magisch te zijn? Geenszins immers, er is in magie nog wel wat meer mogelijk! Ik lees deze poëzie (van Achterbergs tweede periode) veeleer als krampachtige orale bezweringen om de tijd te doen stilstaan van toen tot nu. Om ogenblik tot eeuwigheid te fixeren, en dat minder om het gebeurde efficient ongedaan te maken of te herstellen, dan wel om het fatum zich dermate vertraagd te zien voltrekken, dat enige contrôle door het, ongetwijfeld evenzeer verbijsterde als terneergeslagen, hart mogelijk is.

En het kon. Er was vivisectie mogelijk in het ingewand van de tijd, die gehoorzaam stilstond, zijn noodlot van een ogenblik liet prolongeren, ja, a a n d e p r a a t l i e t h o u d e n , (de beste formule voor dit dichten) in het vers, om het te leren kennen en geheel verteren. Ik zwijg hier verder over. Wie zou bij de ontmoeting tussen een man en zijn lot meer willen horen dan hem spontaan wordt toevertrouwd? Wij hebben de gedichten.

Toen het mogelijk was, dat de raderen van de tijd zich weer in beweging stelden, bleef het wonder: de orale macht, het ‘spreken met talen’. Zo is daar de volgende periode, waarin de be-

vrijde dichter met deze uit het noodlot overgehouden genade kan spelen zonder programma en zonder zorgen.

Ik sprak al over de titel, van waaruit de dichter rechtstreeks in zijn vers springt en bedoelde daarmee reeds het accessoire karakter ervan aan te duiden: hij heeft een functie in het vers. Dit is iets opzienbarends; gewoonlijk is zijn functie, zo al aanwezig, een uitwendige, die van etiket. Hier maakt de titel dus dikwijls reeds van het vers deel uit; hij kondigt de rest niet alleen aan, maar roept deze op. Ik vermijd met zorg hem het thema te noemen. De meeste dezer verzen hebben namelijk geen thema, maar ontstaan eerder uit een associatie, die de dichter aanvliegt op het trefwoord en die in het veld dezer associatie betrekkelijk snel uitgewerkt wordt in een kort gedicht. Soms wordt het feit van de associatie gevolgd door kettingreacties, soms 2 keer, soms in zo'n grote rijkdom, dat regel op regel van complementair idioom vervuld is. Het onnoemelijke gevaar van deze genade is, dat zij de dichter de waan kan geven een procédé te hebben gevonden, dat hij naar believen kan toepassen op elk t h e m a . Hoe zuiverder en intuïtiever de kunst, des te moeilijker de contrôle op de inspiratie. Henry Ford kon zich veroorloven te orakelen, dat creëren voor één procent inspiratie en voor negenennegentig procent transpiratie was, maar hij maakte auto's en geen gedichten. Ik meen, dat b.v. in de verzen B e k l e m r e c h t en B l o k k e e r i n g [*)] bewerkingen worden toegepast op een aangevat gegeven, die bewijzen, dat Achterberg niet steeds

*) Beide uit de bundel D o o r n r o o s j e .

aan dit grote gevaar ontsnapt. De associaties maken hier de indruk minder te ontstaan alsgevolg van het bovenbedoelde kettingreageren, maar ten behoeve van het sonnet te worden verzameld. De dichter geraakt daarmee op dreef, ongetwijfeld, maar hij is nu eenmaal alleen superieur als hij op drift is. Deze laatste bundel vertoont trouwens nog een teken, dat mij even ongerust maakt: hij bevat alleen sonnetten, terwijl men daarvan in de meer dan 10 vroegere bundels nauwelijks één zal vinden. Nu ken ik voortreffelijke verzen in deze kunstvorm, maar hij verdraagt zich beslist niet met de autonome poëzie van Achterberg. De door hem bewonderde meester Marsman koos een woord van Nietzsche als motto voor zijn verzameld critisch proza: 'Man ist um den Preis Künstler, dass man Das, was alle Nichtkünstler "Form" nennen, als Inhalt, als "die Sache selbst" empfindet'. Een dergelijk uitgangspunt - het enig mogelijke - stelt aan de kunstenaar de zware eis, dat hij de soevereiniteit van zijn eigen kunstvorm erkent en eerbiedigt. En de stereotiepe combinatie van twee kwatrijnen met twee terzinen heeft, daarvan kan elk der, overigens op niet meer dan het rijmschema gebouwde, sonnetten ons overtuigen, niets te maken met de inhoud van de verzen van Gerrit Achterberg. Het sonnet, dat een natuurlijke spanning kan hebben van grote schoonheid, wordt dode gietvorm voor de glossolalie van deze dichter. Hoe groot echter zijn orale ectoplasma is, blijkt, als ondanks een naar de vorm spanningloos sonnet en met kunstjes als rijm van 'in de' op 'vinden' in enjambement, een vers als Werkster, dat ik pas in Vrij Ne-

derland las, toch evengoed van het allerbeste is, dat in Nederland geschreven wordt.

Zijn afkomst uit de protestantse jongerenkring wil natuurlijk niets zeggen over zijn huidige geestelijke situatie, blijkens de praktijk misschien eerder het tegendeel. Dichter zijn, wil immers zeggen, zich van de normaalsprekende omgeving onderscheiden en dit zelfonderscheidingsinstinct heeft, soms nog meer dan het onafhankelijk geworden denken, voor veel van deze jongeren consequenties op religieus terrein. Derhalve is het met voorbehoud van alle mogelijkheden van zijn momenteel 'georganiseerd' zijn, dat ik er prijs op stel met nadruk over Achterberg te willen spreken als over een protestants dichter. Protestants, dat wil zeggen christelijk-n i e t -rooms.

Ik overweeg thans, of ik moet gaan zeggen: rooms zal deze dichter nooit kunnen worden, of: als d e z e man ooit rooms zou worden, zou hij ophouden dichter te zijn - maar bij nader inzien blijk ik van de keus ontslagen, omdat het op hetzelfde neerkomt.

Hoewel het protestantisme van Achterberg zich in christocentrische vormen zelden uit, is het onmiskenbaar; E n J e z u s s c h r e e f i n ' t z a n d, de bundel waar men het prachtige 'Triniteit' in vindt, staat alleen, maar is een voldoende overtuigend credo. Toch zijn ook de honderden 'neutrale' verzen zó kosmisch georiënteerd dat zij, nu het christelijke apriori van de dichter bekend is, alleen na-middeleeuws, reformatorisch kunnen heten. Pas nadat men anno vijftienhonderd zoveel in de lage landen 'begint hefft alle beelden uth tho

nemen', kon de kunstenaar opnieuw beginnen, kon hij op eigen verantwoordelijkheid gaan leven en werd de moderne kunst mogelijk. De middeleeuwen kenden geen elite, tenzij die van de 'heiligen'. Maar Calvijn liet de mens pendelen van ver beneden het roomse gemeenschapsniveau tot ver daar bovenuit: als zodanig is de mens n i e t s waard, in sommige opzichten evenwel is hij van de a l l e r h o o g s t e waarde, meer dan zijn groep, meer dan zijn soort, meer dan redelijk is, meer dan de Staat.

De verworden individuele vrijheid werd (anders dan in de wetenschappen) in de kunst lange tijd slechts aarzelend en zéér sporadisch gebruikt, in de schilderkunst eerder en algemener dan in de poëzie en op vele verschillende manieren. De geëmancipeerde kunstenaar kan agressief zijn, naar de oorspronkelijke betekenis van agressio: overschrijding, d.w.z. hij doet doorbraakpogingen naar de kosmos. Marsman en Achterberg zijn de meest agressieve kunstenaars, die wij sedert eeuwen bezeten hebben. Een bekende uitspraak over de theologie variërende, kan men zeggen: 'Was für Dichter man sich wählt, hängt davon ab, was für Mensch man ist', en daarmee vaststellen, dat ook andere selecties uit wezenlijk moderne dichters mogelijk zijn dan de mijne. Het is niet alleen agressie, waardoor de dichter zich kan onderscheiden, hij kan zich ook vrij maken in hoogst individuele reflectie, door inkeer, en dat eveneens weer op velerlei wijze (Nijhoff en Bloem).

Hoe dit verschil in het gebruik van de verworven zelfstandigheid ook moge zijn, één ding is zeker, dat in de verhouding tot de stof mogelijk-

heden ontstaan zijn, welke gedurende duizend jaren niet gekend werden. In het oude tijdperk nam de materie in de gemeenschappelijke voorstellingswereld een vaste plaats in, zo ongeveer in de buurt van de zonde. En misschien was de inferioriteit van deze plaats het gevolg van een menselijk defensief tegen de onbegrepen stof, die tot een haast feodale verhouding tussen de mens en haar leidde. De enkeling, die diepere vertrouwelijkheid met haar zocht, werd met een woede, die een excès van angst was, naar de brandstapel gebracht: de begrippen alchimist, ketter en misdadiger waren eigenlijk synoniem met ‘individu’, en dat het laatste woord nog heden ten dage als hoogste misprijzing gebruikt wordt, is niet zonder betekenis. En het is, alsof in barok en rococo de, van een commuun wereldbeeld vrijgemaakte, individu zich in zijn verhouding met de stof moest uitleven. Nieuwe beheersing, een nieuwe verhouding tussen mens en materie, keert pas in de moderne kunst terug, nadat het evenwicht teruggevonden is.

De laatste decennia lieten zien, hoe de gewelddadige reconstructie van gesloten collectiviteiten tegelijkertijd betekende dat individualisme wederom misdadig werd en dat moderne kunst smalend, in feite a n g s t i g , als ontaard werd afgewezen. Te veel aandacht voor het totalitaire experiment, waaraan wij pas ontsnapt zijn, zou kunnen verhinderen de rudimenten van een oude voorstellingswereld te zien in onze kunst. De onverdraagzaamheid, die Picasso en ten onzent Werkman en Benner bij de tegenstanders (onverschilligen zijn er niet!) ten deel vallen; de troosteloze monotonie

van de kunst, die het élan van de twintiger jaren verloren heeft, zijn tekenen, dat de kunstenaar meer dan ooit vastligt in het overgangsstadium. Hij heeft zich nog geen vrijheid, hoogstens een besef van eenzaamheid verworven. Hij is wel los van de naaste, maar bezit nog geen autonome kracht om uit te vliegen en de stof voor zichzelf te herontdekken. Kentekenen van deze, aan de vrijheid voorafgaande, eenzaamheid zijn b.v. een hulpeloos vasthouden aan oude, uitwendige zekerheden van techniek, in naturalistisch schilderen en sonnetten schrijven; anderzijds werden naaste en stof, hem even vreemd, in de voorstellingswereld van de kunstenaar toegelaten en gebruikt als functie van hemzelf. De niet-moderne hedendaagse dichter 'verdinglicht', ja 'verstückelt' zijn omgeving om zich deze ondergeschikt te maken, de moderne kunstenaar treedt uit en ziet de medemens, in nieuw contact daarmee, even autonoom als zichzelf. Hij gaat opnieuw uit naar de dingen om die, in zeker respect, soms bijna erbarmen, anthropomorf te zien. Dit richtingsverschil, van zich uit of naar zich toe, is hèt criterium van de moderne kunst, waarin het leem in staat is op te staan tegen zijn pottebakker. Waarbij de vrouw (om dit belangrijkste poëtische object der niet-moderne dichters, tot voorbeeld te nemen) niet een plezierig 'ding' is, maar, integendeel, het dode ding tot leven gewekt kan worden; en dit is geen magie meer.

Emily Dickinson is de eerste dichteres, waarbij ik dit modernisme herken. Christian Morgenstern heeft er ook méér van begrepen, maar zichzelf zo weinig vertrouwd, dat hij de toevlucht nam tot

de subliemste zelfspot, die óóit geschreven is. Bij ons: Marsman sloeg de nieuwe weg misschien vastbeslotener in en bewuster, Achterberg zwierf veel verder uit. Maar hij verraadt een enkele keer, wanneer hij bijvoorbeeld niet meer schrijft, doch een oogst aan poëzie bundelt (welke werkzaamheid nu eenmaal zeker bewust overleg vordert), enige schrik bij de ontdekking van de ijlheid rondom hem. Hij is ook wel erg alleen. Het is in dit aspect, dat de merkwaardigheid van Achterbergs opdrachten en motto's moet worden gezien.

Het motto is in onze letterkundige wereld een haast lachwekkende bedoening geworden. Er is bijna geen schrijver meer, die het er zonder kan stellen, de motto's, ontleend aan schrijvers, waarvan de lezer berouwvol toegeeft de namen zelfs nog nooit gehoord te hebben, worden steeds moeilijker en zij vermenigvuldigen zich tot twee of nòg meer exemplaren voor elk werkstuk. Ik moet altijd aan kennis-athleten denken, als ik zie hoe onze litteraten voor het saamgedrongen publiek de geweldige biceps hunner eruditie even opzetten, om zich daarna onder het tentzeil te begeven voor de komende voorstelling. Maar bij Achterberg is ook hier iets bijzonders: hem zijn de motto's (meestal onduidelijke brokstukken van auteurs van naam) en opdrachten (aan een dominee, dokter of schrijver met een e r k e n d e plaats in de maatschappij) de laatste ankerpunten van enige sociabiliteit. Elke opdracht is een roep om menselijke gemeenschap. Onbewust, waarschijnlijk. De onmiskenbaarheid dezer sociale functie vindt bevestiging bij D o o r n r o o s j e ; in deze

bundel heeft A's poëzie door de (misbruikte) sonnetvorm een zo ‘normaal’ uiterlijk gekregen, dat de opdracht aan... Sneeuwwitje kan luiden, d.w.z. dat er voor het eerst geen sociaal aanknopingspunt nodig is.

De middeleeuwen hebben een rationele verhouding vastgesteld tussen de mens en de hem omringende stof, die ik als feodaal typeerde: daarnaast is de weg tot de irrationele rest der natuur echter zorgvuldig afgesloten. Het is, alsof de wonderen, die zich tot dusver regelmatig hadden voorgedaan, in een voorvoelen van de ontwikkeling van het critisch vermogen des mensen nu maar definitief werden geregistreerd; verder nu maar geen wonderen meer, verzocht de Kerk. Intussen voorzagen mannen als Albertus en Thomas in de behoefte van een rationeel verkeer met het ongerijmde. In deze voorstellingswereld, die nog vrijwel geheel intact is, past de moderne dichter niet meer. Achterberg, met name, breekt de ban in zijn nieuwe verhouding tot de stof. Hij doet wonderen; hij spreekt in ‘menigerlei talen’ (I Kor. 12). De Kerk van Rome weet wel weg met lieden, die wonderen verrichten: zij worden onverwijld heilig of van de duivel bezeten verklaard (het hangt van de omstandigheden af hoe de keus uitvalt), waarmee het verontrustende verschijnsel ineens in een Jenseits getrokken is en de aardse dingen vredig glad getrokken zijn. Want de stoet van heiligen en heel het toebehorende protocol dient, al zou men het tegendeel verwachten, nergens anders voor, dan om door streng wieden van het al te bovenmenselijke, de aarde toch vooral aards

te houden. Een kerk, die zijn kinderen de bovenaardse angel weet te onttrekken, maar gaarne mythen als van pastoors uit bloeiende wijngaarden en gezellige Petrus-aan-de-hemelpoort grapjes toelaat, staat glimlachend klaar om te bemiddelen als zich een wonder aankondigt, dat de materie in gevaar zou kunnen brengen.

Dit 'bemiddelen' wil zeggen onschadelijk maken en roept de gedachte aan een Middelaar op en aan de begrippen gemiddeld, middelmatig, compromis en gezond verstand, waarmee de enige Middelaar door de Christenen pleegt te worden ontheiligd. Jezus Christus betekent geen vastgestelde demarcatielijn tussen hemel en aarde; grensverkeer blijft principieel mogelijk, met of zonder kerk. In theologisch opzicht is Hij inderdaad een compromis. Een tegemoetkoming, een toegestoken vinger, die onbescheidenen meer dan een hele hand wil doen nemen. Dit laatste geschiedt door de middelaarsrol in de zoveelste macht te verheffen en er een hele serie secundaire middelaarsfiguren bij in te schakelen.

Is de middelaar voor de protestant nog een sterke stroom van en naar God, de katholiek wordt beheerst door een heel vaatstelsel: de moeder Gods en een leger van heiligen en kerkelijke arbiters. Dit kanalencomplex heeft op de duur tot een volledige drainage van de mens geleid, hij is veiligheidshalve ontdaan van al zijn spirituele sappen. Ten laatste worden de mannen en de vrouwen, die van een goede aarde, met arbitrage naar boven, geen volstrekte satisfactie ondervinden voor psychische behoeften om hun bestwil in orden en achter muren gesteriliseerd.

P. Kerstens, die Chesterton's O r t h o d o x i e in Nederland introduceerde en vertaalde, eindigt zijn inleiding met het propageren van G.K.'s wereldbeschouwing, die getypeerd wordt als een nimmer falend evenwicht van ‘de nuchtere, maar levensblije werkelijkheidszin’ en ‘het nederig, steeds bewonderend geloof’. Hij pinkt daarbij waarschijnlijk een traan uit het ontroerde oog, maar kan niet verhinderen, dat wij deze woorden nu juist als de duidelijkste bekentenis opvatten van een al te transcedent soort Christendom. Wat deze krijtstreep tussen de ‘levensblije werkelijkheid’ en het van een eerbiedige afstand ‘omhoog’ zien de mens opleverde, is een buitengewoon opgewekt en bekwaam soort materialisme, dat bij vergissing nog een geloof heet, en waaraan wij Pallieter, de bierkelderstijl, Mariapararies en de hedendaagse politiek danken.

De tragiek van figuren als Aafjes en Engelman (eertijds dichter van het onvergetelijke ‘E r i c h W i c h m a n n ’) is in deze krijtstreep gelegen. De aardse weelde van de eerste zal op de duur even bloedarm worden als de planimetrische en gevaarloze kunst van een oudere Toorop werd; de Maria van Jan Engelman, die ‘moet gaan varen’ is geen andere dan een van de ‘zachte maitressen, die zijn hart verheugt’. Het met roze engeltjes beschilderde plafond tussen de twee verdiepingen, om van de kelders der hel nog maar niet te spreken, zal deze mijns inziens bijzonder begaafden een definitief beletsel blijken tot existentieel kunstenaarschap. Hun realiteit is geen menselijke werkelijkheid omdat zij hoogst individuele, superen infranatuurlijke bestanddelen mist, zonder wel-

ke een realiteit niet meer is dan een ‘aards klimaat’.*

Het aardse klimaat waarin mijn zeer roomse e e r s t e dichter beslist niet geademd heeft. Hoe begrijpelijk was, achteraf gezien, mijn jeugdige voorkeur voor Gezelle! Hij was de eerste Nederlandse moderne dichter. Hij leefde in een innige persoonlijke verbinding met de mikrokosmos van zijn Schepper. Hij laadde zijn taal met iets, dat van deze Schepper is en bewees het primaat van deze poëzie vóór het symbool van het woord, door het ‘ding’ te laten vibreren door het met zijn stem aan te raken. Dit alles het minst in de, weinig interessante, godsdienstige hymnen, het duidelijkst in wat hijzelf curiosa noemde: de Rijmreken, Sprakerlingen en Nageldeuntjes. En Urbain van der Voorde merkte al eens op, dat typografische suggesties in poëticis, als in de Calligrammes, niet door Apollinaire zijn uitgevonden: zie de Gierzwaluwen van Guido Gezelle. Is het verder geen wonder, dat het prachtigste vers van de wel zeer ‘moderne’ Van Ostayen is: ‘In memoriam Guido Gezelle’?

Misschien staat in de geschiedenis tussen mijn eerste en mijn derde dichter Paus Leo XIII, die in 1879 een middeleeuwse wijsbegeerte tot de

* Als deze d i c h t e r s tragisch heten, wat is dan iemand als Werumeus Buning die, niet katholiek, voor zijn zeer gewilde hall-kitsch dit gemengd aardse en vrome middellandse zee-klimaat ook beslist nodig heeft? Golgotha, Maria, Eeuwigheid enzovoort, in de ballade-opmaak die het altijd nog doet, zijn bij hem geen tot vers-elementen gegroeide associaties, maar eerder kleuren waarin dit klimaat aangeduid wordt. Buning behoort zo gauw mogelijk rooms te worden.

alleen wijsmakende filosofie van de kerk maakte. Laten wij ons hoofd niet breken over de vraag, wat van Gezelle zou zijn geworden, in rooms gezelschap van de 20ste eeuw. Wij stellen ons Achterberg liever ook niet voor onder de examinatie van een 17de eeuwse gereformeerde synode. En toch is Achterberg een protestantse dichter. Hij heeft wederom frisse kalk gestreken over de zoete fresco's van veel ‘christelijke kunst’, hij stoot door het plafond heen, hij slaat in zijn tweede periode aardse arbitrage af, hij is daarna teruggewandeld naar het Boek van Genesis, naar de tijd, toen God nog alleen op het strand liep, een schelp opraapte, die benoemde en uit louter vreugde om haar schoonheid er de toepasselijke dingen bijschiep: het koraal en de sidderrog.

En voor de dichter Achterberg zijn de scheppingsdagen niet met de zevende geëindigd, maar is er een achtste, waarin hij, achter zijn Heer aanlopende, Soli Deo Gloria, de dingen, het vilt, uranium, brons, de lithosfeer, mee opraapt, ze benoemt, en zie, ze staan er, hij spreekt en het is er.

J.B. CHARLES

Slachtoffer van een schilderij

Een belangrijk deel van het vroegere werk van Achterberg, die in het afgelopen jaar vier bundels publiceerde, was onvindbaar geworden. De uitgever Stols heeft een goed werk gedaan door een gedeelte daarvan, de bundels Eiland der Ziel, Dead End, Osmose en Thebe in één uitgave te herdrukken. De Dichter van de Sarcophaag, het essai dat Aafjes over Achterberg schreef en dat destijds illegaal verscheen, gaat als inleiding aan deze verzamelbundel vooraf. Osmose, dat bij uitzondering (om onbegrijpelijke redenen) in een ontelbaar aantal exemplaren van de pers kwam, had men voor deze uitgave gerust op zwakke plekken kunnen kuisen; Cryptogamen was er niet kleiner op geworden, wanneer bijv. een bloemlezing uit de eerste bundel Afvaart en Morendo, een aanvulling van de lacune tussen Afvaart en Eiland der Ziel, er aan waren toegevoegd.

De waarde en bij voorkeur de poëtische waarde van deze poëzie wordt nog door vele poëzielezers betwijfeld, die dan blijkbaar ook ongevoelig zijn voor een scherpe en steeds weer verscherpte formulering van wat men in de taal van deze tijd het verlangen naar het absurde zou kunnen noemen. Hoe het onmogelijke telkens anders weer onmogelijk kau zijn - men vindt het in het werk van Achterberg uit-en-derna geregistreerd.

Het probleem van zijn poëzie komt in het kort hierop neer: de geliefde vrouw is dood, ik kan niet leven zonder haar; dus moet zij bij mij komen of ik bij haar. Dus moet zij levend worden of ik sterven. Alleen in het gedicht kan dit verwezenlijkt worden, het gedicht is voor Achterberg een bezweringsformule (het Latijnse carmen!) òf

een zelfmoord. Dat hij de werkelijke zelfmoord niet heeft gepleegd is te wijten aan zijn eigen verzen die hem soms liever zijn dan wat ermee bereikt moet worden. Aafjes haalt in zijn inleiding zeer terecht een vers uit de eerste bundel naar voren: Het Schuldig Lied, waarin de dichter zegt heen te gaan met een lied in zijn mond / 'nu gij geschonden zijt en gewond / en ik bleef heel / maar niet dan door uw zuivere wond.'

Het lied is schuldig, maar tegelijk ontheft het de dichter van schuld, want het wil de dode geliefde doen herleven. Het vers van Achterberg bestaat ten koste en ten behoeve van haar, het speelt bij wijze van spreken verstoppertje met zijn doel; een formulering die wellicht helder wordt als men denkt aan de filosofische ervaring dat denken en object nooit identiek kunnen zijn.

Deze poëzie geeft meer aanleiding tot dergelijke associaties. Zo haalde Aafjes de Zachtmoedige van Dostojewski erbij, de monoloog van een man wiens vrouw zich uit het raam heeft geworpen en voor hem ligt opgebaard. Aafjes wijst op een overeenkomst van toon in deze novelle en sommige gedichten van Achterberg, maar die overeenkomst gaat toch niet verder dan in enkele verzen en het onoplosbare probleem van de man uit de novelle is w a a r o m de vrouw dood is, het onoplosbare probleem bij Achterberg, h o e zij nu te bereiken is. De man uit de novelle schrikt van de scheiding die de dood heeft bewerkstelligd en gaat na waarom die scheiding ontstond. Achterberg aanvaardt de scheiding in zoverre dat hij haar tracht op te heffen: hij gaat na hoe hij haar kan laten vervallen. De man uit de novelle

kijkt om, Achterberg vooruit, of alleen maar achterom om te weten hoe hij beter vooruit kan gaan.

Dit doel heiligt bij hem alle middelen. Ik ken geen zekerheden dan de dood, schrijft hij in een kwatrijn, maar hij is daar dan ook dermate zeker van dat deze zekerheid alles ten eigen bate absorbeert. Ook de toon en tot op zekere hoogte het karakter van het werk van andere dichters.

Want hoe influençabel Achterberg is, ondanks de stabiele intentie van zijn poëzie, blijkt hieruit, dat de man aan wie een van zijn bundels is opgedragen, meestal dicht in de buurt zijn invloed doet gelden. Dead End werd aan Hoornik opgedragen: de invloed van Hoornik op Osmose, dat na Dead End verscheen, is evident: de slechtste verzen die Achterberg geschreven heeft staan erin. Aafjes schreef zijn essai, prompt verscheen er een bundel aan hem opgedragen en waarin zijn invloed duidelijk is te bekennen, lang niet altijd in het voordeel van het betreffende vers; de titel is trouwens van hem: Eurydice. Stof, dat na de oorlog verscheen, werd opgedragen aan Vestdijk, men denkt alleen al aan zijn invloed hierop, omdat er stemmen opgingen die deze bundel obsceen vonden.

Bepalend vooral voor het eerste deel van zijn werk is echter de invloed van Leopold en Holst geweest. Leopold vindt men bijv. terug in het elfde kwatrijn uit Osmose (de kwatrijnen vormen het sterkste deel van deze bundel) en in het begin van het gedicht Wederkeer uit Dead End, waarin trouwens de deur is terug te vinden, die men ook op andere plaatsen in dit werk aantreft en die aan het gedicht Pelgrim van Holst herinnert, dat

van 1930 dateert, dus een jaar vóór het debuut Afvaart.

Maar Holst vervloekt het heden uit naam van een duistere voortijd, om redenen dus die ook aan hemzelf slechts langzaam en nooit helemaal duidelijk worden. Achterberg vervloekt niets, maar hij weet voortdurend waarover hij het heeft en waarom hij daarom niet vervloekt: het heden is voor hem onaanvaardbaar, maar bruikbaar. Leopold ‘wendde zich af en liet het zijn’, Achterberg heeft niets te laten, want hij moet alles beproeven en heeft alles nodig voor zijn onbereikbaar doel.

Om nog even op de invloed van Hoornik terug te komen - de ‘eerbied voor de gewone dingen’ was voor zijn generatie iets als het laatste redmiddel, het enige gebied dat door de sterke voorgangers nog niet was geëxploreerd, althans uitgeput. Al heeft Achterberg hier even aan meegedaan met verzen als Moeder 1 en 2, Treincoupé en nog een paar uit Osmose, de eerbied voor de gewone dingen bestaat bij hem slechts i m p l i c i e t , nl. alleen wanneer hij uit die gewone dingen zijn geliefde kan oproepen; wanneer hij haar uit iets anders kan oproepen, zal hij het niet laten - wat hij ook niet gedaan heeft.

Dit brengt het absorberend vermogen van Achterberg weer ter sprake, zijn annexatiedrift; maar het zijn deze keer niet de invloeden van dichters, het is de invloed van alles wat hij tegenkomt. Hij handelt daarmee naar eigen gunst en welbehagen en wanneer iets hem hindert in het bereiken van zijn doel, vervloekt hij het (dus niet zoals bij Holst: altijd!). Het gedicht Smart is daar een voorbeeld van (blz. 88).

Deze dichter eist alles op en laat alles varen: zijn terminologie, zijn beelden, zijn hele vers wisselt rondom de ene zekerheid, die de dood is. Dat zijn poëzie van veel onpoëtische termen gebruik maakt, is daarom pas waar als men bedenkt dat hij alle poëtische termen al verbruikt heeft. Er zijn gedichten die zo volslagen poëtisch zijn in hun terminologie - in de zin die iedereen aan het woord poëtisch geeft -, dat men zich afvraagt of zij die het bezwaar van de onpoëtische termen te berde brengen, zijn werk wel behoorlijk gelezen hebben.

Aafjes spreekt van ‘het oorzakelijk element’ van deze poëzie, als ‘haar draad van Ariadne’: vanuit dit oorzakelijk element vallen de bezwaren tegen de onpoëtische terminologie vanzelf weg, behalve voor hem, die, zoals Aafjes het formuleert, het vers niet van binnen uit leest. - Wie daar nog niet aan toe is en toch wel wat poëzie gelezen heeft, doet er goed aan om met de gedichten die een poëtische terminologie hebben te beginnen; men vindt ze juist in Cryptogamen: ik wees zoëven al op de invloed van Holst en Leopold op het eerste deel van Achterberg's werk.

Vuurtoren op blz. 42, In den Regen op blz. 45, Verloren op blz. 62, Ontwaken op blz. 75 en Bloei op blz. 139 zijn m.i. overtuigende voorbeelden, al moet men intussen niet vergeten dat strikt genomen elk vers van Achterberg mislukt is, omdat het de b u i t e n het vers gelegen doelstelling*) niet bereikt: omdat het de g e l i e f d e

*) Zie de inleiding van Aafjes.

nog steeds niet heeft op-gebracht. Niet voor niets spreekt hij ergens van ‘de ene vorm die mij bewaarde, is heen’. Elk vers van hem is telkens weer een mislukte vormgeving van de gestorven geliefde.

Daarmee zijn wij terug op ons uitgangspunt, toen ik het verlangen naar het absurde noemde. Dit absurde ligt zeer dicht bij ons. En misschien zal men nu deze poëzie, die door de genoemde voorbeelden als poëzie is te benaderen, terwijl ze voor a-poëtisch doorgaat, van binnen uit leren lezen, door zich dit verlangen als een eigen verlangen bewust te worden.

Want het centrale punt van de poëzie van Achterberg is een herinnering. De herinnering mystificeert, zij mystificeert omdat ze de volmaakte realiteit niet meer kan weergeven. Het gezicht van iemand die wij goed gekend hebben, maar al in jaren niet meer gezien, komt ons altijd slechts gedeeltelijk voor de geest, nooit volledig. Wij vullen het zelf aan, het wordt een schilderijtje, dat aan de werkelijkheid niet meer beantwoordt. En het is merkwaardig dat Achterberg in zijn eerste én in een van zijn laatste bundels d.w.z. met een tussenruimte van meer dan 15 jaar een vers heeft geschreven over een schilderij, nl. im Afvaart en in Energie, resp. Het Schilderij en Het Landschap. Het zijn menselijk gezien misschien wel zijn twee helderste momenten geweest, twee momenten waarop hij tot het besef kwam van een andere wereld, de gewone wereld buiten het schilderij waarin hij zijn leven doorbrengt. De zin voor realiteit van deze dichter

is vooral voor een dichter ongekend, maar hij a a n v a a r d t haar niet, uit naam van een schilderij waarin hij met behulp van alle realiteiten die hij vinden kan wil verdwijnen, uit naam van een herinnering, die normatief is geworden.

Ik schrijf beide verzen over, ook omdat ik ze in geen essai of critiek geciteerd vond - mij lijken ze ontdekkingen, al is het eerste vers dat poëtisch zeker niet. Daarentegen is het zo begrijpelijk, dat het tweede er begrijpelijker op wordt, voorzover dat nodig mocht zijn.

Het schilderij

Een oud en donker schilderij
boven mijn ledikant.
Bij nachten blijft het licht opzij
tot aan den rand.

Van de figuur is niets te zien;
het is nu donker in dat land
o schilderij o schilderij
boven mijn ledikant.

'k Herinner mij nog uit vandaag:
het zijn twee menschen, hand in hand
liggende op een bloemenwei;

het is voorbij het is voorbij
het is een donker schilderij
gehangen aan den wand.

Hier staat hij er nog voor, maar men hore hem nu in het volgende vers, waarin het schilderij verschijnt als een verlaten slagveld of een nasudderende vulkaan:

Landschap

Ik loop in schilderijen rond.
Plekken, ouder dan God,
liggen hier op den grond.
Geboorteplaatsen komen bloot;

een bodem, bijna uitgesleten,
waar ik het zand heb uitgebeten
met 't zoutzuur van mijn geest,
om terug te vinden wat gij zijt geweest.

Ik zou nu met evenveel recht, geloof ik, als Aafjes de Zachtmoedige, de novelle Het Portret van Gogol er bij kunnen halen, maar ik laat dit over aan hen die dit verhaal gelezen hebben en gewaardeerd als ik. Intussen geloof ik niet dat Achterberg in kracht zal minderen, ik geloof alleen dat hij zijn oorzakelijk element langzamerhand zal laten varen. Hij publiceert de laatste tijd sonnetten, en sonnetten schrijven betekent zichzelf behagen, de vorm waarderen, ik bedoel de b e r e i k t e vorm. Met de coquetterie begint het normale leven. Als Achterberg lang genoeg leeft komt hij daar aan toe. Raspoetin vergat zijn schuldgevoelens niet door te dichten en onlangs heeft Achterberg juist over hem een sonnet gepubliceerd.

Voor het grootste deel van zijn werk is hij echter, voor hen die er niet ‘in kunnen komen’, slechts toegankelijk door kijk- en sluipgaten als deze twee gedichten zijn. Ieder die herinneringen heeft, draagt schilderijen met zich mee; wanneer bij bedenkt dat Achterberg één herinnering normatief heeft gemaakt en daarmee alle andere dienstbaar, zal hij, door zichzelf in te schakelen, d.w.z. zijn vermogen tot herinneren en nièt zijn hoeveelheid herinneringen (want Achterberg heeft er maar één), de exploraties van deze dichter kunnen waarderen.

Achterberg schreef een reeks van drie verzen over Kandinsky (in Limiet). Kandinsky schildert

de droom en de droom is de herinnering die door het verlangen wordt geringeloord. De droom brengt bestanddelen op, fantaseert er nieuwe bij, vormt andere om, maar komt nooit tot een orde die ons bewustzijn overdag er door voortdurend contact met de realiteit inbrengt. Maar overdag ontbreken juist sommige bestanddelen weer en andere worden als waardeloos verworpen. Het is de grens (de limiet!) tussen dag en nacht die ons op het idee absurd brengt: vanuit de nacht is de dag absurd, vanuit de dag is de nacht absurd. De een is niet in de termen van de ander uit te drukken. D.w.z. wel in termen uit te drukken, maar niet in begrijpelijke termen. Zo ziet Achterberg in het vers Kandinsky 2 zijn geliefde liggen in bolsegmenten; de herinnering brengt hem fragmenten op en de dag kan ze wel ordenen, maar niet tot een geliefde: de realiteit brengt het niet verder dan tot bolsegmenten, de droom brengt het niet verder dan tot een schilderij. Het is als met denken en object: zij worden nooit elkander. Droom en realiteit, nacht en dag, ze komen uit elkander voort, maar ze bestaan voortdurend naast elkaar. Zij zijn als het schilderij en de toeschouwer. Wie met het een in het ander wil binnengaan, wie als toeschouwer in een schilderij wil verdwijnen of 'Darkness at Noon' wil hebben, vergaat het als Achterberg in zijn gedicht Thebe[*)]: telkens weer heeft hij geen adem meer genoeg en moet hij vluchten, als hij een dichter is langs de noodtrappen van het gedicht, of anders in alcohol, in de 'liefde', of in apathie.

Januari 1947.
JAN EMMENS

*) blz. 237, Cryptogamen.

Symbool en paradox

Een dialoog n.a.v. de in 1931 verschenen bundel AFVAART van Gerrit Achterberg

Das Christentum ist jeden Augenblick noch möglich. Es ist an keines der unverschämten Dogmen gebunden, welche sich mit seinem Namen geschmückt haben: es braucht weder die Lehre vom persönlichen Gott, noch von der Sünde, noch von der Unsterblichkeit, noch von der Erlösung, noch vom Glauben, es hat schlechterdings keine Metaphysik nötig, noch weniger den Asketismus, noch weniger eine christliche 'Naturwissenschaft'. Das Christentum ist eine Praxis, keine Glaubenslehre. Es sagt uns wie wir handeln, nicht was wir glauben sollen.

FRIEDRICH NIETZSCHE, Der Wille zur Macht

De paradox in plaats van de eenheid: dat is het 'geheim' der nieuwe elite... De christelijke cultuur kan in dit stadium nog slechts een geheim bewaren door het op straat te brengen...
MENNO TER BRAAK, De nieuwe elite

Symbolen worden tot cymbalen in de ure des doods...
GERRIT ACHTERBERG

Gesprek tussen MARJANIUS en THEODORUS in een kamer waar de nodige boeken bij de hand zijn. Marjanius zit in een leunstoel een weekblad te lezen. Hij kijkt op als Theodorus, na vluchtig geklopt te hebben, binnentreedt en maakt een inviterend gebaar naar een andere leunstoel.

THEODORUS:
Zo, zit je weer te lezen? Je zult je ogen nog eens bederven!

MARJANIUS:
Dank voor je bezorgdheid. Hoe gaat het?

Th.:
O goed, dank je. Heb je nog nieuws over Indonesië? Heb je de laatste berichten gehoord?

M.:
Wat bedoel je met de laatste berichten? Gaan we weer politioneel optreden, of is er misschien een staking in ons vaderland uitgebroken?

Th.:
Zou je dat soms toejuichen?

M.:
Jij dan niet?

Th.:
Dat hoef je niet eens te vragen. Je weet wel hoe ik over die dingen denk. Maar ik kan toch niet op mijn eentje een wilde actie op touw zetten. Nuchter geredeneerd hebben de Indonesiërs natuurlijk altijd gelijk, want tenslotte vechten zij, ook als we afzien van elke fraaie rhetoriek, voor hun zelfstandigheid, terwijl wij, eveneens afgezien van alle rhetoriek, weinig meer dan een banale centenkwestie verdedigen. Als ik naar mijn gevoel te werk ging dan...

M.:
Dàn?

Th.:
Dan zocht ik een stengun of revolver in handen te krijgen om eenvoudig een paar van de ergste oorlogsophitsers aan onze kant op te ruimen. De journalist Schuin-Bot bijvoorbeeld of de journalist Vunsmof. Maar mijn verstand zegt mij dat daar de Indonesiërs toch niet mee gebaat zouden zijn.

M.:

Merkwaardige opvattingen houd je erop na. Je spreekt nu wel zeer boud van een ‘banale centenkwestie’ maar je weet heel goed dat de zaak zo simplistisch niet is. Er staan hier grote belangen op het spel en we moeten die Indonesiërs óók niet verheerlijken. Aan hun kant staan eveneens oorlogsophitsers, ook zij vechten voor hun belang, en op zichzelf is dat toch aan geen van beide kanten verwerpelijk. Waarom kies jij zo positief tegen onze eigen belangen, en voor die der Indonesiërs?

Th.:

Ten eerste geloof ik, dat een vreedzame oplossing ook alleen maar in ons belang had kunnen zijn, daar hebben we het al vaak genoeg over gehad. Maar om eerlijk te zijn moet ik je dit zeggen: ook al was dat niet zo, ook al betekende het ‘verlies van Indië’, zoals alle hoogst welgedane big business-lieden beweren, voor ons inderdaad volkomen armoede, dan nog zou ik er net zo over denken. Dan nog zou ik iedere gewapende actie van onze kant als een platte schoftenstreek brandmerken en zou ik die willen beantwoorden met het gooien van bommen in het redactiebureau van de heren die ik je noemde of iets dergelijks...

M.:

En zodoende dus zelf een klein schoftenstreekje uithalen. Maar voor wij eventueel hierop doorgaan eerst dit, anders ben ik het straks vergeten: je houdt er niet alleen merkwaardige opvattingen op na, je drukt je ook merkwaardig uit. Let eens op. Je zegt dat de Indonesiërs n u c h t e r g e r e d e n e e r d gelijk hebben, en uit dit gelijk vloeit voort dat je, a l s j e n a a r j e g e v o e l t e w e r k g i n g, een daad zou plegen, welke echter weer n a a r j e v e r s t a n d j e z e g t zinloos zou zijn. Merk je hoe gecompliceerd je eigen situatie is?

Je komt redelijk tot de overtuiging dat er een misdaad aan een ander volk wordt begaan, en door deze redelijke overtuiging word je tot een gevoelsdaad gedreven, die opnieuw een misdaad zou zijn. Want in het zinloze ervan ligt het misdadige opgesloten. Waar ik dus op terecht wil komen is dat gevoel en rede, die wij altijd als tegengestelde polen hebben gezien, hier tot eenzelfde daad drijven, maar dat deze daad in plaats van een oplossing te brengen de zinloosheid van alles in het licht stelt. Het is niet alleen een gecompliceerde, het is een a b s u r d e situatie.

Th.:
Dacht ik het niet? Je leest te veel. Sartre en Camus zeker. Je bent natuurlijk ook al existentialist geworden. Mij is dat allemaal te subtiel, te sofistisch, en in elk geval heb ik de vaste overtuiging dat ik er niets mee opschiet.

M.:
Niets ligt mij verder dan jou met subtiliteiten te overbluffen. En om je de waarheid te zeggen: ik ben géén existentialist, als jij mij tenminste kunt vertellen wat dat woord betekent, d.w.z. ik zou niet kunnen zeggen of ik het wel of niet ben. Ik heb wel eens wat in Heidegger gegrasduind en indertijd, in 1935, hoorde ik in Groningen de vijf lezingen over 'Vernunft und Existenz' die Jaspers daar aan de universiteit hield. Ik was toen beslist nog te jong en te weinig belezen om er de portee van te begrijpen, al is daar de grondslag van mijn belangstelling voor Kierkegaard en Nietzsche gelegd. A propos, zowel Kierkegaard als Nietzsche kwamen met hun 'verstand' en hun 'gevoel' niet meer uit, zij hadden alles ten einde gedacht en gevoeld en stieten toen op iets dat Jaspers 'das Umgreifende' en nader gedefinieerd 'die Exis-

tenz' noemt. Maar goed, daar zouden we het niet over hebben. Ik moet je zeggen, dat ik het bijna ondoenlijk vind ten aanzien van het existentialisme een 'standpunt' te bepalen. Het is ermee als met alle 'ismen': er zijn er zoveel als er 'isten' zijn. En wat jouw opmerking betreft: ik behoef heus niet met sofistische argumenten aan te komen om het 'absurde' van onze situatie in het licht te stellen. Je ziet: een eenvoudige uitlating als die van jou over het Indonesische probleem is al voldoende!

Th.:
Onze situatie? Wat bedoel je daarmee?

M.:
De situatie van de hedendaagse cultuurmens dan, als deze fraaie gemeenplaats je liever is. Je weet wel: het scheppen en onderhouden van cultuur terwijl de rookwolken van Auschwitz nog over de wereld hangen, er zuiveringsacties op Celebes plaats vinden, en de atoombom ons binnenkort misschien van de aardbol vaagt. Is het niet typerend dat jij, die zelfs tijdens de oorlog, een paar jaar geleden, nog verrukt bij mij kwam binnenstormen als je een nieuw sonnet gecreëerd had, nu mistroostig naar mij toe komt wandelen om te vragen of ik met de laatste berichten omtrent Indonesië op de hoogte ben? A propos: schrijf je nog verzen?

Th.:
Merde! Ik mis er de rust voor, en ik zou er eigenlijk ook geen zin in hebben. Ik kan zelfs geen gedicht meer lezen, zonder het gevoel dat ik, nu ja, dat ik me aan een viezigheid schuldig maak. Ik wil je graag toegeven, dat ook dit absurd is, maar dat verandert niets aan de zaak. Begrijp je wat ik bedoel?

M.:
Ik begrijp je volkomen. Ik las laatst in een tijd-

schrift een stuk van de jeugdige literator Paul Rodenko. Die noemde het: ‘onder de luizen zitten’. Sartre spreekt van de ‘viscosité’, en mijn oude vriend Karl Jaspers, die naar men zegt zelf een klein beetje boter op zijn hoofd heeft, formuleert het in een boekje, waarin hij de schuld van het Duitse volk bespreekt, op schone wijze als ‘metafysische Schuld’: ‘Es gibt eine Solidarität zwischen Menschen als Menschen, welche einen jeden mitverantwörtlich macht für alles Unrecht und alle Ungerechtigkeit in der Welt, insbesondere für Verbrechen, die in seiner Gegenwart oder mit einem Wissen geschehen. Wenn ich nicht tue was ich kann, um sie zu verhindern, so bin ich mitschuldig’. Daar heb je het. Als jij een gedicht leest identificeer je je ongetwijfeld met de maker van dat gedicht, anders zou je zelf geen dichter zijn, en het boezemt je, zoals je zelf al zei, afschuw in een gedicht te gaan zitten maken, terwijl de wereld is zoals ze is. ‘Men verandert het aanzien der wereld niet met een gedicht’ wist Paul van Ostayen al, maar hij voegde er aan toe dat hij van het ogenblik af, dat hij dit leerde inzien, een ‘gewoon dichter’ werd, die ‘versjes schreef voor zijn plezier’. Dat zou jij natuurlijk ook kunnen proberen.

Th.:
Nogmaals merde! Laten we er niet verder over praten. Vertel me liever eens wat je daar las toen ik zoëven binnenkwam.

M.:
Een gedicht.

Th.:
Een gedicht?

M.:
Een sonnet nog wel. Als ik je zeg dat het is opgedragen aan ds Buskes, die ook tegen elke vorm van geweld in Indonesië is, mag ik het je misschien voorlezen?

Th.:
Van wie is het?

M.:
Van de merkwaardigste dichter die er momenteel in Nederland rondloopt, nl. Gerrit Achterberg. Naarmate de situatie verwarder en drukkender wordt, schijnt hij in productiviteit toe te nemen. De ene na de andere bundel verschijnt er van zijn hand, en behoudens de onvermijdelijke inzinkingen moet je toch, als je hem leest, toegeven dat hij zich telkens vernieuwt. Hij is een van de heel weinigen van wie je de idee krijgt dat hij werkelijk boven deze tijd uitsteekt. Misschien maakt hij inderdaad versjes voor zijn plezier. Ben je dit met mij eens?

Th.:
Ik kan er iets voor voelen, ofschoon het laatste mij onaannemelijk voorkomt. Achterberg is inderdaad vrijwel de enige dichter d i e m i j i e t s d o e t, maar dan juist omdat ik de gewaarwording krijg dat hij zich in zijn verzen werkelijk m o e t uitspreken. Als hij de versjes voor zijn plezier maakte, zou hij zich in weinig onderscheiden van al de bleke kwajongens, die de alcoof en de boezemrozen berijmen en die triest zijn na de coitus, alsof er geen andere redenen waren om triest, ja om volmaakt vertwijfeld te zijn.

M.:
Alleen al doordat je bij het lezen van Achterberg die gewaarwording krijgt onderscheidt hij zich van de huisvlijtpoëten, wier vlijtig gerijm een spitse geest als Gomperts onlangs met ‘geklaproos en getjuik’ aanduidde. Maar overigens is er nog dit verschil: dat juist deze bleke jongelingen nooit zullen toegeven dat zij hun versjes voor hun plezier maken. Zij worden boos als men dat zegt en halen er het Heilig Moeten van het Dichterschap bij. Achterberg daarentegen, wiens werk

een echte gedrevenheid openbaart, praat hoe langer hoe minder over dit Heilig Moeten. Zijn verzen worden speelser en lichter van toon. In zijn recente bundels en in wat hij de laatste tijd in tijdschriften publiceert, spreekt vooral de humor mee. En je weet dat Ter Braak vooral dat als kriterium stelde bij het beoordelen van een schrijver...

Th.:
Wat heeft dat er mee te maken? Men zegt altijd dat Ter Braak geen verstand had van poëzie.

M.:
Het heeft er misschien meer mee te maken dan je denkt. Maar laten we niet dadelijk te veel hooi op onze vork nemen. Ik moet je eerlijk zeggen, ik ben blij dat je hier binnen kwam, want ik wil juist graag eens over het fenomeen Achterberg met je praten. Het zal onze gedachten misschien wal afleiden van de Indonesische kwestie...

Th.:
Maar dat wil ik juist niet. Dat praten over poëzie is al opium...

M.:
Laat me uitspreken. Ik wilde zeggen: Het zal onze gedachten wat afleiden van de Indonesische kwestie om ons misschien tenslotte toch op het punt van uitgang terug te voeren. Mag ik je nu eerst dit vers eens voorlezen?

Th.:
Nu vooruit dan maar.

M.:
‘Werkster’ van Gerrit Achterberg:

Zij kent de onderkant van kast en ledikant,
ruwhouten planken en vergeten kieren,
want zij behoort al kruipend tot de dieren,
die voortbewegen op hun voet en hand.

Zij hecft zichzelve aan de vloer verpand,
om deze voor de voeten te versieren
van dichters, predikanten, kruidennieren,
want er is onderscheid van rang en stand.

God zal haar eenmaal op Zijn bodem vinden,
gaande de gouden straten naar Zijn troon,
al slaande met de stoffer op het blik;
symbolen worden tot cymbalen in de
ure des doods - en zie, haar lot ten hoon,
zijn daar de dominee, de bakker en de frik.

Th.:
G.v.d. wat een beeld zeg: die werkster die je daar over de gouden straten ziet wandelen terwijl ze met de stoffer op het blik slaat. Vind je het niet fantastisch?

M.:
Hm.

Th.:
Wat hm? Zie jij dat dan niet? Het is toch een prachtig beeld!

M.:
Ik zei ‘hm’ omdat ik je manier van redeneren, al weer, hoogmerkwaardig vind. Zoëven zei je nog dat je geen poëzie meer kon waarderen, dat je het praten erover eigenlijk al als opium beschouwde, en nu vloek je van enthousiasme bij een paar regels, die je een zich nogal zot aanstellende werkster voor ogen toveren. Wie reimt sich das zusammen?

Th.:
Nu ja, als je zo begint. Het is toch een prachtig beeld, zeg ik nog eens.

M.:
Het i s een mooi beeld, al zijn er in de poëzie van Achterberg wel frappanter beelden te vinden. Maar goed, als je dit gedicht nu eenmaal van deze kant wil benaderen, dan is er nog veel meer aan te waarderen. De woordspeling ‘symbolen worden tot cymbalen’ is een vondst en het beeld van die werkster die ‘al kruipend tot de dieren’ behoort niet minder. Maar uiteindelijk vind je zulke beelden ook in de poëzie der klaprozelaars en alcovelingen! Bovendien kan ik ook wel een

paar technische vlekjes aanwijzen. Dit sonnet is nagenoeg klassiek gebouwd. In zo'n geval hindert het mij altijd als er regels zijn die metrisch uit de toon vallen. De eerste regel doet dat, evenals de laatste; ik behoef de letttergrepen niet na te tellen om onmiddellijk te zien dat dit alexandrijnen zijn, terwijl het gedicht verder uit vijfvoetige jamben bestaat. Misschien heeft Achterberg dit opzettelijk gedaan, al kan ik het moeilijk aannemen omdat er meer dingen op wijzen, dat het gedicht niet helemaal uit de verf gekomen is. Dat zowel de derde regel van het eerste kwatrijn als de vierde van het tweede met het woordje 'want' begint, stoort mij bij voorbeeld, te meer omdat dit nog sterker doorklinkt nu beide kwatrijnen een rijm op 'ant' hebben en er in de eerste regel ook nog die 'onderkant' (op zichzelf voortreffelijk) als binnenrijm meedoet.

Th.:

Je bent je carrière misgelopen. Je had poëziekronikeur van 'Het Woord' moeten worden of docent aan het overigens nog niet bestaande dichterseminarium van de heer Kelk.

M.:

Daar hebben we het nu niet over. Ik wilde je alleen maar aantonen dat dit gedicht zich formeel niet zo heel erg onderscheidt van alle mogelijke andere gedichten van deze tijd. Niettemin ben jij bereid er een ogenblik je bezwaren tegen de poëzie voor opzij te zetten en het te bewonderen. Hoe komt dat?

Th.:

Ik weet het niet. Misschien omdat ik voel dat het g e m e e n d is, terwijl al die andere vaerzen mij, ook zonder afkeer en zonder wat jij de metafysische schuldgevoelens of de luizen noemt, koud zouden laten. Achterberg is, ondanks al

zijn wereldonttogenheid, een vent, dat kun je als je hem leest niet ontkennen!

M.:

Aha, de vorm en de vent. Bekende klanken. Het verheugt me dat jij althans niet geheel de Forum-problematiek ontrouw geworden bent. Maar ik betwijfel toch of dit in het geval Achterberg wel geheel opgaat. Vergeet niet dat Achterberg in 1931 debuteerde met zijn bundel A f v a a r t en dat de gelijktijdig optredende Forum-mensen hem niettemin maar zeer matig hebben gewaardeerd. Voor hen behoorde hij typisch tot de nabloei van de 'Vrije Bladen', tot wat zij de verwaterde epigonenlyriek van de Engelen en het Bloed noemden. Ik geloof ook dat de onderscheiding 'vorm en vent' lang niet altijd toereikend is. Ter Braak zelf spreekt van een 'niet erg subtiele maar in sommige gevallen bruikbare onderscheiding'. Hij zei erbij dat er eerst een vent moet zijn eer men over 'vorm of vent' wil praten. In zijn tijd had het zin het zo te formuleren, nu zou men soms bijna geneigd zijn te zeggen: 'er moet eerst een vorm zijn voor men over vorm of vent wil praten' als toen niet het risico liep zodoende door de klaprozelaars juichend als een medestander te worden ingehaald. Maar dit is een van mijn stokpaardjes waar ik nu niet op door wil rijden. Laten we de vorm als de vent terzijde stellen en eens even kijken naar de inhoud van Achterbergs gedicht. Ik houd het dus een ogenblik met Goethe, die zei: 'Ich ehre den Rhythmus und den Reim wodurch Poësie erst zur Poësie wird, aber das eigentlich tief und gründlich wirksame, das wahrhaft ausbildende und fördernde ist dasjenige was vom Dichter übrig bleibt,

wenn er in Prosa übersetzt wird'. Je zult deze definitie waarschijnlijk niet bewonderen, je zult zeggen dat het waarlijk niet alleen rhythme en rijm zijn welke de poëzie van het proza onderscheiden, maar dat interesseert mij n u en h i e r minder. Doe me een plezier en bezie de inhoud van dit gedicht. Is daarin iets dat je bijzonder aanspreekt? Kun je er iets bepaalds van zeggen?

Th.:
Ik zou er alleen van kunnen zeggen dat het een typisch christelijk gedicht is. Die gouden straten... die God op zijn troon... Het wekt vage herinneringen aan mijn jeugd, toen ik eens een blauwe maandag met een vriendje de zondagschool heb bezocht. Verder niets.

M.:
Verder niets?

Th.:
Nee, wat bedoel je?

M.:
Geloof jij in een God die op een troon zit, en in een hiernamaals, waar de werksters over gouden straten huppelen om met vegers op blikken te slaan?

Th.:
Nee, natuurlijk niet. Ik waardeer die dingen alleen maar voorzover de dichter ze een ogenblik voor mij aanvaardbaar maakt.

M.:
Maar geloof jij dan dat een dichter i e d e r e inhoud aanvaardbaar kan maken, m.a.w. dat het er niets toe doet welke beelden hij gebruikt noch aan welke geestelijke habitus hij zijn symbolen ontleent? Ik meen dat je mij indertijd eens gezegd hebt, dat je de poëzie van katholieken en jong-protestanten niet kon pruimen omdat hun gesol met God, het hiernamaals en wat daar bij hoort jou als hedendaags agnosticus tegenstond. Toentertijd beriep jij je op Ter Braak, die ergens een paar regels van Martin Leopold citeert waar-

in iets voorkomt van een afgestorvene die bij de Herder zou zijn om daaraan toe te voegen: ‘ik weet alleen dat ik verzen van jonge protestanten a l t i j d in laatste instantie s l e c h t zal vinden, omdat ik met jonge protestanten geen vrede kan sluiten’ en: ‘overal immers, waar voor mij het leven en de kunst gevaarlijk, tragisch dus waardevol worden, zal de heer Leopold zijn Herder presenteren...’ Herinner je je dat nog?

Th.:

Inderdaad, je hebt een fabelachtig geheugen.

M.:

O wat dat betreft... Ik kan je ook nog ongeveer woordelijk citeren wat een opposant, nl. Anthonie Donker daar tegen in bracht. Hij zei: ‘Ter Braak doet als iemand die hoofdschuddend een verrukkelijk schilderij van de Moedermaagd met het Christuskind betracht (sic!) en bij zichzelf zegt: Helemaal mis! Hoe kan men zo dom zijn zoiets te geloven?’ Hij vergat dat een dergelijk schilderij meestal stamt uit een tijd dat men inderdaad zoiets nog kon geloven zonder nu dadelijk stupide te zijn, b.v. de middeleeuwen. Tegenover een hedendaags schilder die een dergelijk onderwerp kiest zou ik ook al dadelijk wantrouwig staan, al is schilderen nog altijd heel iets anders dan schrijven (ook dat vergat Donker!). Iemand als Bertus Aafjes, aan wiens geestelijke integriteit ik lang heb getwijfeld, heeft dan ook voor mij afgedaan sinds hij een allerzoetst, allerzotst, naar de Brabantse dorpspastorie riekend gebedenboekje samenflanste. Bij ieder gedicht dat ik voortaan van hem onder ogen krijg zal ik moeten denken aan regels als:

> Goede morgen lieve Jezus,
> nu het zonnetje weer schijnt...

Th.:
En bij Achterberg?

M.:
Bij Achterberg is dit niet het geval. Ondanks het feit dat hij zijn laatste bundel En Jezus schreef in 't zand noemde. En ondanks dat ik daar regels in vind als ‘Ik deed van alles wat gedaan kon worden het meest misdadige en was verdoemd. Maar Gij hebt God een witte naam genoemd...’ Hier aanvaard ik dit alles. Kun je me dat verklaren?

Th.:
Ik dacht dat jij mij iets zou verklaren.

M.:
Ik heb je al gezegd dat ik blij was je te zien. Een gesprek kan vaak verhelderend werken, ook voor degene die tot een bepaalde conclusie gekomen is en die nu moet proberen deze conclusie onder woorden te brengen. Vandaar dat ik je, ondanks Indonesië en alles waar wij verder vol van zijn, op deze dwaalwegen heb gelokt.

Th.:
Nu dan, als hier iets te verklaren valt: misschien aanvaarden wij de christelijke inhoud en zelfs de christelijke terminologie van dit gedicht omdat zich daarachter iets verbergt dat bij Aafjes of bij de jong-protestanten ontbreekt. Misschien zijn niet alleen de beelden die Achterberg gebruikt een symbool, maar symboliseert ook deze inhoud en deze terminologie iets, dat wij als mensen die met het christendom hebben afgerekend, kunnen aanvaarden.

M.:
Je redeneert werkelijk niet dom en ik ben het zelfs met je eens. Maar bij je laatste uitdrukking wil ik nog even stilstaan. Wat versta jij onder ‘met het christendom hebben afgerekend’? Dat je niet meer naar de kerk gaat? Dat je daar misschien nooit de behoefte aan hebt gevoeld?

Th.:
Bij voorbeeld. Je zou ook kunnen zeggen, dat de

christelijke geloofsattribulen, zoals die hemel met de gouden straten en de God op zijn troon voor ons alle realiteit verloren hebben.

M.:

Maar ik moet je er dan wel op wijzen dat met het wegvallen van deze inderdaad naïeve symboliek liet het christendom zelf nog niet aangetast is. Begrijp mij nu goed: ik ga noch een pleidooi voeren voor een 'echt' of 'waarachtig' christendom, dat juist buiten de kerk zou gedijen, noch een betoog houden over begrippen als 'katholiek', 'vrijzinnig' (in de meest volstrekte zin mijnentwege) en 'orthodox'... ik wil alleen zeggen, dat het christendom ook al menen wij er volledig mee te hebben afgerekend, ons denken en handelen altijd nog zo al niet beheerst dan toch in belangrijke mate beïnvloedt. Om het met een voortreffelijke formule van Ter Braak te zeggen: 'Het Christendom 'agoniseert' (de term van Unamuno, zoals je misschien weet) in het liberalisme, de wetenschap, in de democratie, in het anarchisme, in het marxisme, in het fascisme, in het nationaal-socialisme; het is een discipline, die een harer dwangmiddelen, de hiernamaalsillusie ziet vervluchtigen en nochtans de consequenties heeft te trekken van de 'eenmaal ingeslagen weg', van de onomkeerbaarheid der geschiedenis'. Als je wel eens met overtuigde 'vrijdenkers' hebt gesproken, kun je weten hoe zij er altijd weer op hameren, dat b.v. het christelijk hiernamaals een absurde fictie is (hetgeen wij rustig met hen eens kunnen zijn) en hoe zij dan denken hierdoor ook met het christendom zelf te hebben afgerekend (waar wij alleen maar om kunnen glimlachen). Zij vergeten dat juist

dit opgeven van de hiernamaals-illusie een van de konsekwenties is van het christendom zelf, ja ik zou willen zeggen: één van de ‘plichten’ van de christen...

Th.:
Nu kan ik je niet volgen.

M.:
Luister dan. Nietzsche heeft er in zijn W i l l e z u r M a c h t herhaaldelijk op gewezen dat de christelijke moraal zoals die zich door de loop der eeuwen heeft ontwikkeld, ‘Ekel bekommt vor der Falschheit und Verlogenheit aller christlichen Welt- und Geschichtsdeutung’. Tot deze ‘Falschheit und Verlogenheit’ behoort onder meer de illusie van een hiernamaals, waar hetzij de goeden zullen worden beloond en de kwaden gestraft, hetzij de uitverkorenen de zaligheid zullen deelachtig worden en de bij voorbaat verdoemden permanent als brandstof zullen worden benut. Wanneer wij mogen aannemen dat de onbaatzuchtigheid een der eerste eigenschappen is welke het christendom heeft trachten aan te kweken (en dat mogen wij toch: in het gebod aangaande de liefde tot de naaste ligt deze onbaatzuchtigheid immers opgesloten!) dan ligt de conclusie voor de hand, dat deze tot onbaatzuchtigheid opgevoede mens redeneert: ‘Wanneer er een hiernamaals bestaat, dan zal mijn “goed” handelen (vrucht van een christelijke overtuiging) uiteindelijk altijd op dit hiernamaals zijn gericht, het zal dus nooit een w e r k e l i j k onbaatzuchtig handelen kunnen zijn. Er spreekt nl. altijd een element van farizeïsme mee, en er is geen zonde waaraan de christen, juist krachtens zijn christen zijn, meer het land moet hebben dan aan farizeïsme, in welke vorm ook. D u s z a l h e t c h r i s-

te lijke morele instinct (want de traditie is bij ons al lang tot instinct geworden)hemertoe drijven de hiernamaals illusie te verwerpen.

Th.:
Een verrassend gezichtspunt. Dus zouden zij die deze waarheidspretentie van het christendom het felst hebben aangevochten de beste christenen zijn?

M.:
Ik heb er geen bezwaar tegen deze conclusie voorlopig te onderschrijven. Maar het gaat hier natuurlijk niet alleen om deze waarheidspretentie; ook de andere christelijke dogma's vallen ten prooi aan het christelijk geweten. Daarom is iedere poging van de kerk, hoe 'sympathiek', hoe 'modern' ingekleed ook, om het christendom opnieuw tot leven te wekken, tot een trieste mislukking gedoemd, want de kerk kan de dogma's niet missen en het christelijk geweten verbiedt de mens deze dogma's te aanvaarden. Ik zie hier een analogie met de bekende gelijkenis van de vader met zijn twee zonen. Je herinnert je die?

Th.:
Nee, ik ben niet zo bijbelvast.

M.:
Een vader gebiedt zijn twee zonen in de wijngaard te gaan werken. De ene zoon zegt 'ja' maar doet niets. De andere zoon zegt 'neen', maar volgt desondanks het gebod van de vader op. De theologen leggen deze gelijkenis geloof ik uit alsof iemand weliswaar 'met de mond ongehoorzaam' kan zijn en niettemin 'het goede doen' (ongeveer als Goethe's 'ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst') maar zij weigeren in te zien dat het ook zo kan zijn: Om 'het goede te doen' moet men 'met de mond ongehoorzaam' zijn,

d.w.z. alles wat zich in het christendom als dogma, waarheidspretentie, heilsfeit aandient konsekwent afwijzen.

Th.:

Heel interessant dit alles komt me zo voor, maar dwalen we niet erg ver af? Hebben deze dingen werkelijk nog iets met de poëzie van Achterberg te maken? Ik vrees dat je nu toch een van je stokpaardjes beklommen hebt.

M.:

Misschien heb je gelijk, maar laat mij dan nog één ogenblik blijven rijden, want ik wil graag alle kans op misverstand vermijden nu het om dit afrekenen met het christendom gaat. Wij hebben natuurlijk sympathie voor ieder die konsekwent het dogma afwijst, als... hij zich uit dit afwijzen tenminste niet een nieuw dogma schept. Want dan komt hij zelf op een gegeven ogenblik in de positie van de vader die van zijn zonen een instemmend antwoord eist... Heb je wel eens iets aan psycho-analyse gedaan?

Th.:

Gedaan, gedaan... Zoals jij in de existentiefilosofie heb ik wel eens wat gebladerd op dit terrein. Freud natuurlijk, de W a n d l u n g e n u n d S y m b o l e d e r L i b i d o van Jung, Fedor Vergin...

M.:

Prachtig, ik hoor het al. Laten we van een volslagen epigoon in dit opzicht als de Nederlandse psychiater-dichter-bijenhouder en sinoloog Johan W. Schotman dan maar zwijgen, ik had je anders op een citaat uit zijn lijvig boekwerk D e m a c h t t o t v r i j h e i d willen vergasten. Deze man meent namelijk uiterst verlicht te zijn door op het voetspoor van zijn psychoanalytische voorgangers het christendom te duiden als ‘de omslag in het negatieve van de sexualiteitscultuur der antieken’

zonder eraan te denken dat hij hiermee niets anders verricht dan de ene term door een andere te vervangen, dat hij dus van wat er zich achter deze 'omslag' afspeelde evenmin iets begrijpt als van wat er achter de oude christelijke symbolen steekt. Zelfs Freud, een toch zoveel groter denker, bleek dit niet te begrijpen toen hij in zijn Massenpsychologie und Ich-Analyse vertelde over een katholieke roman die het geval beschreef van een aan het christendom vijandige samenzwering, welke in Jeruzalem een graf ontdekt met een inscriptie van Jozef van Arimathéa. Volgens deze inscriptie heeft laatstgenoemde het lijk van Jezus heimelijk ontvreemd en in dit graf verborgen. De opstanding zou dus verzonnen zijn, de kerk is als leugenaar opgetreden en het gevolg van dit alles: de mensen trekken zich van de morele voorschriften van het christendom niets aan, ieder doet 'wat goed is in zijn ogen'. Dit gevolg verdwijnt pas wanneer ontdekt wordt dat men inderdaad met een misdadig complot heeft te doen...

Th.:

Bekende klanken. Met dit argument gaat eigenlijk vandaag de dag een blad als 'De Linie' nog het communisme te lijf en tracht 'Trouw' dat wat het onder 'de revolutie' verstaat te bezweren.

M.:

Natuurlijk, maar zowel 'De Linie' als 'Trouw' vormen het prototype van de zoon, die zo ijverig en overtuigd 'ja' zegt, dat wij hem daarom al kunnen verwaarlozen. Met hen verbindt ons geen enkele band en verenigt ons geen enkele gemeenschap. Het merkwaardige is echter dat bij het voorbeeld dat ik je gaf, Freud zelf constateert

dat in de desbetreffende roman de fictieve gang van zaken psychologisch juist wordt voorgesteld, m.a.w. dat inderdaad met het wegvallen van de christelijke geloofswaarheden ook de christelijke moraal alleen maar zou kelderen, terwijl het juist weer deze moraal zelf is die de geloofswaarheden in de allereerste plaats aantast. Stel dat het geval achteraf toch waar gebleken was, dat er geen sprake geweest zou zijn van een misdadigers-samenzwering, pas dan zou aan het licht getreden zijn wie uit 'onbaatzuchtige' overwegingen christen was en wie het verhaal van de opstanding als historische waarheid nodig had om er de hoop op een eigen opstanding uit te putten. Om nu het stokpaardje te verlaten nog deze paradox: Hoe evidenter het wordt dat de christelijke geloofswaarheden géén 'waarheden' bevatten, hoe 'zuiverder' christenen wij zullen zijn! In het licht van deze paradox bezien wordt het afgerekend hebben met het christendom dus wel een twijfelachtige zaak!

Th.:
Om nu tot Achterberg terug te keren...

M.:
Om nu tot Achterberg terug te keren... Neem me niet kwalijk, waar waren we gebleven?

Th.:
Wel, je vroeg mij te verklaren waarom de christelijke inhoud en terminologie van Achterbergs verzen ons niet verhinderden hem te bewonderen, en ik meende te mogen opmerken dat door die inhoud en terminologie iets anders werd gesymboliseerd, dat ook voor ons, vervreemden van het christendom of enkel van alle christelijke symboliek, hoe je het nu maar het liefst noemen wilt, aanvaardbaar zou moeten zijn.

M.:
Ach ja, nu weet ik het weer. Alles is dus een

kwestie van symboliek; we zouden het met de woorden van Achterberg zelf kunnen zeggen: ‘Symbolen worden tot cymbalen in de ure des doods’. De moderne cultuur verkeert in een zo kritieke situatie, dat wij die gerust als een ure des doods mogen karakteriseren, en in deze situatie klinkt ons de muziek van Achterberg als een laatste wonderlijke melodie in de oren. Maar ers blijft de vraag: waarom kan Achterberg deze muziek maken? Wat is het klankenarsenaal waaruit hij put?

Th.:

Ik zou het je waarachtig niet kunnen zeggen. Maar is het nodig ons daar druk over te maken? Zoeken naar de achtergrond van poëzie wil zeggen: poëzie proberen te begrijpen. En poëzie i s niet te begrijpen. Daar heb je nu juist de factor die, behalve maat en rijm, nog een rol speelt bij het ontstaan van poëzie.

M.:

Bij het o n t s t a a n van poëzie. Maar daarover hebben wij het nu niet. Het is de 19e eeuwse romantiek op haar smalst als je beweert dat wij een gedicht niet zouden behoeven te begrijpen, al heb ik zelfs wel eens de theorie horen verkondigen, dat het begrijpen schade aan de waardering van de poëzie zou kunnen toebrengen. Ik ben het daar vierkant mee oneens, en ik wil dan nog niet eens zo ver gaan als een Paul Valéry, die de poëzie in haar geheel als een functie van het intellect opvattte. Bij het waarderen van poëzie speelt het begrijpen een minstens even grote rol als het ‘voelen’. Een gedicht dat op de een of andere vage manier als ‘mooi’ wordt aangevoeld maar niet begrepen kan nooit iemands geestelijk eigendom zijn. Als ik niet wist dat jij een goed

verstaander was, zou ik hier ter verduidelijking aan toevoegen, dat het begrijpen van een gedicht een altijd nog iets subtieler aangelegenheid is dan het begrijpen van de clou van een handelsreizigersmop. Er is trouwens in het geval Achterberg nog een opvallende bijkomstigheid. Drie van zijn bundels verschenen met een verklarende inleiding van telkens een andere literator, en wat zijn dergelijke inleidingen anders dan pogingen om het publiek 'begrip' voor deze duistere poëzie bij te brengen? 'Gevoel' ervoor laat zich niet bijbrengen, dat heeft men of dat heeft men niet.

Th.:
Ja, daar heb je gelijk in.

M.:
Let nu eens goed op. Ondanks dat de inleiders - en trouwens ook andere commentatoren - het publiek begrip willen bijbrengen voor Achterbergs poëzie begrijpen zij er zelf niets van. Het meeste brengt Roel Houwink er nog van terecht, die een voorwoord schreef bij A f v a a r t . Je weet dat ik geen bewonderaar ben van de heer Houwink, maar ere wie ere toekomt: hij althans heeft het genie van Achterberg erkend op een ogenblik dat de leidende figuren in de literatuur daar nog blind voor waren. Hij spreekt n.a.v. Achterbergs gedichten over 'de menselijke gevoels- en aanschouwingssfeer in haar volle, ongerepte primitiviteit' en hij zegt verder: 'God, daemon en eros liggen hier nog onder dezelfde moederlijke mantel toegedekt'. Het is fraai gezegd en niet eens helemaal onjuist, al verklaart het natuurlijk niets. Want wie een dichter wil trachten te begrijpen moet allereerst naar het centrale thema in zijn werk zoeken van waaruit hij zijn gedichten concipieert.

Th.:

Het centrale thema! Ha nu komen we verder. Dat is bij Achterberg immers duidelijk genoeg aanwezig. Maar je verwijt aan Houwink is onrechtvaardig, want juist in A f v a a r t komt dit centrale thema niet voor; het doet pas zijn intrede met de bundel E i l a n d d e r z i e l en inleiders als Hoornik en Aafjes wijzen er nadrukkelijk op. Het centrale thema is het Orpheus en Euridice-motief in een moderne variant. Heel Achterbergs poëzie staat in het teken van het trachten naar de hereniging met een gestorven geliefde. Daarbij roept hij alles te hulp wat binnen zijn bereik komt, protonen, neutronen, kamers, tafels, stoelen, spiegels, telefoontoestellen. Waarom zou hij God er dan niet bij halen, m.a.w. waarom zou hij geen christelijk dichter zijn ook?

M.:

Hm.

Th.:

Wat uu weer hm.

M.:

Als je denkt dat je momenteel lucide redeneert, dan moet ik je die illusie ontnemen. Laten we eens even Achterbergs bundels erbij nemen. Hier heb je Hoornik met zijn inleiding tot E i l a n d d e r Z i e l: 'Door middel van het woord tracht hij het Jenseits te veroveren en de gestorvene terug te halen. Maar haar taal is onverstaanbaar, haar naderen ongrijpbaar'. Nu Bertus Aafjes in zijn beroemd geworden essay 'De dichter van de sarcophaag', thans herdrukt als inleiding bij de bundel C r y p t o g a m e n. 'Hij spreekt nu al verzenbundels lang tot het alabasten beeld van de geliefde naast hem op de tombe. Hij bezweert het terug te keren tot het leven. Poëzie is waanzin. Ik heb er geen beter bewijs van dan nu ik weet dat deze waanzin poëzie is'. En hier nog een an-

dere fraaiïgheid: ‘De met het leven onverzoenlijke dood wordt er nochtans zo mee omgesmolten dat zij beiden één in het vers worden. Want de dichter bezingt niet een dode vrouw, maar hij gaat verbintenissen met haar aan zodat de dood oplost in zijn vers’. Moet je nog meer?

Th.:
Ik begrijp niet wat je bedoelt.

M.:
Dan nog dit nawoord van Jan Vermeulen bij de bundel M o r e n d o : ‘Men denke dus bij “morendo”... a a n e e n s t e e d s v e r d e r v a n d i t l e v e n v e r w i j d e r d z i n g e n , d a t e c h t e r s t e e d s d i e p e r d o o r d r i n g t i n e e n g e b i e d w a a r h e t v o o r o n s t e n s l o t t e n i e t m e e r h o o r b a a r z a l z i j n ’.

Th.:
Dat laatste vind ik wel een beetje vreemd uitgedrukt.

M.:
Een beetje vreemd uitgedrukt? Het is je reinste zwendel. Het is de meest barre humbug, - op de theorieën van Koos Schuur en Ferdinand Langen na, - die er de laatste jaren in ons land op literair terrein is verkocht. Maar ook de beweringen van Hoornik en Aafjes raken kant noch wal. Wat betekenen deze beweringen? Zij betekenen dat Hoornik, Aafjes en Vermeulen Achterberg ‘in Prosa übersetzt’ hebben en dat er toen niets anders overbleef dan een soort macabere goochelarij met een dode juffrouw, waarvoor b.v. Ter Braak onverbiddelijk de woorden ‘theosofie’ en ‘kul’ zou hebben over gehad. Wanneer het waar is dat dit de werkelijke inhoud van Achterbergs gedichten uitmaakt, wanneer hij ‘door middel van het woord het Jenseits zou willen veroveren en de gestorvene terughalen’, wanneer hisj ‘verbintenissen aangaat met een dode vrouw,

zodat haar dood oplost in zijn vers', of wanneer hij 'zingt in een gebied waar het tenslotte voor ons niet meer hoorbaar zal zijn', dan is deze dichter een volmaakte charlatan, die òf in de duistere middeleeuwen, òf op een spiritistische séance thuishoort, waar men rillend met de knieën aaneengedrukt tafels laat dansen of overgrootmoeders oproept. Wanneer het waar is wat zijn commentatoren hem aanwrijven, dan is het met Achterberg nog veel erger gesteld dan met Martin Leopold, wiens Herder ik bij dit gegoochel bijzonder zindelijk begin te vinden. Dan kunnen wij ook met Achterberg 'geen vrede sluiten' laat staan hem bewonderen. En toch bewonderen wij hem met overtuiging en met hartstocht. Ondanks de actualiteit die ons overal dwarszit, maar die wij nooit kunnen verloochenen.

Th.:
Je wilt dus zeggen?

M.:
Niets meer of minder dan dat wij deze zinneloze speculaties op een hiernamaals niet kunnen accepteren. Weet je hoeveel mensen er al in Indonesië gesneuveld zijn? Of neen, laten we niet direct daar weer over beginnen, dan raken we van ons apropos. Weet je hoeveel joden er vergast zijn in de afgelopen oorlog?

Th.:
Ik heb het geweten, maar ik heb een slecht geheugen voor getallen. Wat wilde je daarmee?

M.:
Het doet er ook niet toe hoe groot het aantal is. Laten we zeggen een paar miljoen. Al deze mensen hadden mannen, vrouwen, broers, zusters, vaders, moeders, kinderen of geliefden die hun sterven als een onherstelbaar verlies voelden. Als al dit leed, deze wanhoop, deze walgelijke poel van menselijke ellende niet in staat is over het

graf heen te reiken, zou het woord van een dichter - hij zij een groot dichter - dat dan vermogen?

Th.:
Nee natuurlijk niet. Dood is dood, daaraan valt niets te veranderen. Maar bewijst dit iets tegen de poëzie van Achterberg?

M.:
Het bewijst n i e t s tegen de poëzie van Achterberg, dat is juist het raadselachtige. Want als het centrale thema van zijn verzen de 'hereniging met de gestorven geliefde' zou zijn, dan zouden wij die de dood in zo overtuigende wijze tewerk zagen gaan, hem alleen maar een beetje meewarig kunnen uitlachen, en instee daarvan, ik herhaal het, bewonderen we hem. Zou jij een dichter bewonderen, die steeds maar weer verzen tot een boom zou richten om alsjeblieft een ogenblik een konijn te worden? Eén keer zou zoiets in een vers wel aardig zijn, zoals bij Greshoff bij voorbeeld, die de Grote Beer wilde laten kwispelstaarten, maar de volgende keer wordt het al een aanstellerig maniertje.

Th.:
Ik begrijp waar je heen wilt. Wij zouden Achterberg eigenlijk een aanstellerige manierist moeten vinden, maar wij blijven hem lezen en bewonderen. Daarom kan het z.g.n. centrale thema het centrale thema niet zijn, en dus...

M.:
En dus?

Th.:
En dus moeten wij achter dit centrale thema weer naar een andere werkelijke inhoud zoeken, die in symbolen en waarschijnlijk in zeer duistere symbolen is uitgedrukt.

M.:
Je hebt het uitstekend geformuleerd.

Th.:
Maar je hebt nietttemin gezegd dat wij naar een centraal thema moesten zoeken om een dichter te

kunnen verstaan. Ik zou wel eens van je willen horen wat dàn dit centrale thema bij Achterberg is!

M.:
'Ich lerne es täglich, lerne es unter Schmerzen: Geduld ist alles!' zei Rilke. Heb dus geduld en luister. Laten wij bij het begin beginnen. Heb je Achterbergs eerste bundel A f v a a r t wel eens gelezen?

Th.:
Natuurlijk.

M.:
En is je daar iets speciaals aan opgevallen?

Th.:
Iets speciaals? Och, dat weet ik eigenlijk niet meer. Ik heb wel altijd gevonden dat deze bundel is onderschat, niet alleen door de Forum-mensen zoals jij al opmerkte, maar ook door de latere Achterbergbewonderaars. Maar wat bedoel je eigenlijk?

M.:
Ik bedoel dat in deze bundel het thema van de hereniging met de gestorven geliefde, zoals dat in zijn latere werk wordt aangetroffen, praktisch niet voorkomt, terwijl bovendien de christelijke terminologie er nauwelijks aan te treffen valt. Ben je het met me eens dat we hier dus een prachtig terrein van onderzoek hebben, de veronderstelling dat A f v a a r t alleen maar een zwak debutantenbundeltje zou zijn, wat wij geen van beiden accepteren, nu maar terzijde geschoven?

Th.:
Als het zo is als jij zegt, is het in elk geval merkwaardig. En nu ik mij inspan en mij goed herinner geloof ik inderdaad dat je gelijk hebt. Goed, laten we A f v a a r t nader bekijken.

M.:
Ik bezit er toevallig twee exemplaren van. Neem jij er ook één en lees mij als je wilt het eerste vers voor. Je leest beter verzen dan ik!

Th.:

Aan het roer dien avond stond het hart
en scheepte maan en bosschen in zich in
en zeilend over spiegeling
van al wat het geleden had
voer het met wind en schemering
om boeg en tuig voorbij de laatste stad.

M.:

Ik geloof dat je het met mij eens zult zijn dat dit een van Achterbergs zwakste gedichten is. Dat de Forum-mensen hier afwijzend of onverschillig tegenover standen, is niet zo moeilijk te begrijpen. Ik vind het een nogal romantisch versje, dat in terminologie zich niet onderscheidt van veel wat ie die tijd geschreven werd. Het is ook niet erg helder: dat hart dat aan het roer staat en maan en bossen in zich inscheept... Neen dan vind ik bij Marsman of bij A. Roland Holst in dit genre heel wat bewonderenswaardiger specimina. En toch zit er iets eigenaardigs in, een heel kleine aanwijzing, die ons van nut zal kunnen zijn.

Th.:

En dat is?

M.:

Die laatste stad. Ik geef direct toe dat het een zeer geringe aanwijzing is. Het kan alleen maar een stilistische fraaiïgheid zijn, maar als je verder leest zul je zien dat dit besef van het ‘laatste’ overal in de bundel terugkeert. Ik zie dat je al aan het bladeren bent gegaan. Kun je je de meeste verzen nog herinneren?

Th.:

O ja, nu ik ze weer onder ogen krijg sluiten ze onmiddellijk aan bij wat ie mijn herinnering ervan achterbleef. Ze komen mij, ondanks hun duisterheid, bijna vertrouwd voor.

M.:

Hetgeen op zichzelf al weer een bewijs voor hun kwaliteit is. Maar goed, laten we deze poëzie nu

eens trachten te benaderen en met het meest voor de hand liggende beginnen. Wat vind je van de toon van deze verzen, van hun uiterlijke vorm, hun terminologie, ja hoe moet ik het zeggen?

Th.:
Ik begrijp wat je bedoelt. Naar de uiterlijke vorm bezien zou ik zeggen dat het Achterberg vooral om het aesthetisch effect te doen is.

M.:
Fantastisch!

Th.:
Hè, wat zeg je?

M.:
O niets, ik kom daar nog op terug. Ga door.

Th.:
Nu ja, ik bedoel omstreeks 1930 was de Forum-poëzie aan bod, de harde, realistische, anecdotische poëzie in de trant van Dèr Mouw en Elsschot. Achterberg heeft daar niets van, hij sluit veeleer aan bij dichters als Roland Holst, Leopold, Gorter, bij wat ik dus de zuivere lyrici zou willen noemen.

M.:
Die op hun beurt weer aansloten bij de Tachtigers, die weer niet denkbaar zijn zonder de grote romantici van de 19e eeuw, Shelley, Keats, Verlaine... enfin, je kent het rijtje., De dichters voor wie de Schoonheid het hoogste was. Dus in dezelfde tijd dat Ter Braak de Schoonheid démaskeerde, probeerde de jonge Achterberg haar te handhaven...

Th.:
Wat wil je toch steeds met Ter Braak? Ik weet dat je je een soort discipel van hem voelt, waarover hij zelt overigens wel gegrinnikt zou hebben. Zit het je soms dwars, dat hij Achterberg niet heeft ‘herkend’ zoals hij tenslotte ook een dichter als A. Roland Holst ‘herkende’?

M.:
Straks, beste Theodorus, straks. Laten we nog even bij A f v a a r t blijven. Ik constateer dus dat het e e r s t e wat aan deze bundel opvalt is, dat

de dichter de Schoonheid adoreert, al zegt hij dat natuurlijk niet meer op de preektoon der Tachtigers. Uit het eerste aspect vloeit een tweede voort, en wel ten aanzien van de inhoud. Als je je zo even in één ogenblik een voorstelling tracht te maken van deze poëzie, welke schijnt je dan haar voornaamste inhoud toe? Wijsgerige bespiegeling, sociale kritiek, religieuze problemen? Ik bedoel: wat b e z i n g t zij in de allereerste plaats?

Th.:
Wel, met de bundel van Achterberg in handen is het al helemaal niet moeilijk op deze vraag te antwoorden. De liefde natuurlijk!

M.:
De liefde tot God?

Th.:
Wel nee, de gewone menselijke, erotische liefde, de romantische liefde voor de vrouw.

M.:
Inderdaad, het t w e e d e dat ons aan deze gedichten opvalt is dat zij typische liefdeslyriek zijn, en wij mogen wel zeggen: typisch romantische liefdeslyriek. In dit opzicht onderscheidt Achterberg zich dus niet van zijn voorgangers, en, al weer, wanneer het hiermee ophield, dan zou hij inderdaad op het tijdstip dat hij A f v a a r t schreef niet meer dan een epigoon geweest zijn, omdat er op dat ogenblik zo duidelijk andere dingen aan de orde waren. Maar let nu eens op: er spreekt in deze verzen nog heel iets anders mee, ik wees je daar al op; het is het besef dat er in deze romantische, aesthetische liefde een onherroepelijk einde op handen is. Herinner je je die ‘laatste stad’ uit de inleidende strofe? ‘Zoo heeft zij v o o r h e t l a a t s t mij willen groeten’, heet het twee pagina's verder. ‘Zij die hun liefde t o t h a a r e i n d e gingen’, aldus het gedicht ‘Wedergeboorte’, en in ‘Misschien’ zegt de dichter:

Misschien dat ge nog aanwezig zijt
op de plaats waar gij gebleven zijt,
waar ik van u ben weggeleid
zij waartsche bosschen in...

Wil je meer voorbeelden? In ‘De slag’: ‘Nu strijdt het hart zijn laatste slag’. ‘Resurrectio’: ‘Toen stond in uw laatsten naam rondom de wereld op...’. En in ‘Zinnespel’ is de romantische liefde verworden tot: ‘Het spel dat kranke zinnen spelen / die onder elkaar den dood verdeeen...’

Th.:

Ja, ‘de liefde en de dood gaan saam’, zoals wij de beginregel van een der mooiste verzen zouden kunnen variëren. Maar wat zegt dit alles eigenlijk? Ook de dood is een bij uitstek romantisch motief evenals het gevoel van ‘aan het einde’ te staan, of ‘de laatste’ te zijn. De jonge Rilke koketteert b.v. ronduit met dit motief.

M.:

Maar Achterberg koketteert om de drommel niet. En dan, ik ben nog niet klaar. Er is uit Afvaart nog meer op te diepen. Mag ik je nog eens een paar regels voorlezen? Wat zeg je van voorbeelden als de volgende? Uit ‘Het gericht’:

Vandaag ben ik beschuldigd,
vanavond lig ik voor 't gericht...

en verder:

Rinkelend verschrikken
minuten, minuten;
uren hijgen voort
en vier muren klagen
om een enkel woord
van vergeven vóór den morgen
om een antwoord van vergeven
om een antwoord vóór den morgen...

of van dat prachtige ‘Het schuldig lied’:

Nu heen te gaan met een lied in mijn mond,
nu een klok voor eeuwig bonst in uw keel;
nu gij geschonden zijt en gewond
en ik bleef heel
maar niet dan door uw zuivere wond.

Voel je waar ik heen wil? De romantisch-aesthetische levenshouding wordt hier doordrenkt van schuldgevoelens. In het laatste voorbeeld zou je deze als reëel kunnen beschouwen omdat de ‘ik’ van het gedicht, om het plechtig te zeggen, een maagdelijn van haar eer heeft beroofd, maar de schuld die hier wordt uitgesproken is veel te omvattend en te zwaar om onder de normale postcoitum gevoelens te worden gerekend. Waarom, vraag ik mij af, voelt deze dichter zich zozeer beschuldigd, waarom ligt hij ‘vanavond voor het gericht’? Waarom boezemt het rinkelend verschrikken van de minuten hem zulk een angst in? Want het is - en beschuldig mij er nu niet dadelijk weer van een existentialist te zijn! - met dit schuldgevoel een radeloze angst welke deze verzen doortrekt: ‘Zal dan uw liefde groter wezen dan mijn vrees?’ ‘O dit eenzame land, en niet te weten of gij zijt alleen gegaan naar 't eeuwig eind...’ ‘alles in alles vloeit terneder, ik nog alleen blijf opgericht: een in zichzelf versomberd teken.’ Enfin, je kunt de voorbeelden zelf vinden. Wat hebben we hier nu ontdekt?

Th.:
Je zegt het zelf immers, schuld en angst.

M.:
Schuld en angst, inderdaad. Maar schuld en angst waarvan de diepste oorzaak niet aan te wijzen valt. Een redeloos schuld- en angstgevoel, of om het anders te zeggen: de luizen van Rodenko, de viscosité van Sartre of de ‘metafysische Schuld’

van Jaspers. Ik zei je wel dat we misschien weer bij ons uitgangspunt zouden uitkomen.

Th.:
Ons uitgangspunt was Indonesië.

M.:
Ons uitgangspunt was de absurde situatie waarin jij je bevond, of liever waarin wij ons bevinden, en die onder meer tot uiting komt in onze machteloze houding tegenover het Indonesische probleem. Ik meen me te herinneren, dat jij het had over een gevoel alsof je je aan een viezigheid schuldig maakte als je een gedicht las. Zodoende kwam ik op die redeloze schuld. En weet je nog wat je wilde doen als je, in verband met Indonesië, 'naar je gevoel te werk ging'?

Th.:
Zeker herinner ik mij dat: een stengun of revolver ter hand nemen en de heer Schuin-Bot of de heer Vunsmof van kant maken.

M.:
Juist, en denk nu eens even heel diep na. Is het werkelijk omdat je zo met die Indonesiërs meevoelt, dat je je tot zulk een dwaasheid; zou willen laten verleiden?

Th.:
Natuurlijk, wat dacht jij dan?

M.:
Ik denk dit, dat je dan wel aan het meevoelen en schieten kunt blijven. Want tenslotte is onze politionele actie in Indonesië in het grote wereldbestel nog maar een heel klein schoftenstreekje geweest. Ik laat nu de wereldoorlog, waarin jij trouwens je portie in het illegale werk hebt verzet, maar buiten beschouwing, maar herinner je aan de anti-joodse relletjes in Londen (hoe is het in godsnaam mogelijk na alles wat we al die jaren lang op dit terrein te zien kregen!), aan de joden in Palestina die omgekeerd, naar we mogen aannemen individueel onschuldige, Britse sergeants opknopen, aan de frisse lynchpartijen die

iedere dag de negers in Amerika bedreigen... enfin, waarom zal ik al deze dingen opsommen, die je dagelijks in de krant vinden kunt? Laat ik het kort zeggen: ik vind het in zekere zin nobel van je, dat jou in de eerste plaats het onrecht treft dat wij anderen aandoen, maar omgekeerd zie ik dat ook deze vorm van onrecht maar een uitvlucht voor jou is om je eigen individuële schuldgevoelens in af te reageren. Want met je agressieve neigingen ten aanzien van lieden die het koloniale bewind in eer willen herstellen, verdedig je niet in de allereerste plaats de belangen der Indonesiërs, maar je eigen belang!

Th.:

Mijn eigen belang? Je bent krankzinnig! Als ik nu op een baantje in de Republiek loerde...

M.:

Je loert helemaal niet op een baantje. Je wilt alleen maar de rust terug waarin je weer met plezier je sonnetten zou kunnen creëren. En niet alleen de rust, maar ook de morele onbekommerdheid. En dat gelukt je niet. Je weet, dat als je sonnetten zou gaan zitten schrijven, je bij de klaprozelaars en de alcovelingen zou behoren. Maar jij bent geen klaprozelaar en geen alcoveling! Jij bent aangeraakt door iets waarvoor je geen woorden vindt, dat je opjaagt uit je aesthetisch isolement, maar tegelijk is er in je diepste wezen iets dat zich daartegen blijft verzetten. O, ik weet wat je zeggen wilt: je ogen zijn voor de sociale kwestie opengegaan, je hebt de klassenstrijd ontdekt, je wilt politiek je houding bepalen. Maar dat heeft er allemaal alleen maar zijdelings mee te maken. Ik ken een volmaakte klaprozelaar, die een ijverig en toegewijd lid is van de

communistische partij, om van de romanbakker Theun de Vries nog maar niet te praten. Maar dat is het niet. Jij ziet in dat je, excusez le mot, e x i s t e n t i e e l moet veranderen, dat je voor ‘das Umgreifende’ staat, dat er iets in je veranderen moet, dat noch langs de weg van de rede, noch langs die van het gevoel te benaderen is. Vandaar dat ik in het begin van dit gesprek zei, dat de situatie van de hedendaagse cultuurmens zo uiterst gecompliceerd, ja absurd geworden is. Want denk niet dat je een uitzondering bent, wij zitten allemaal met hetzelfde en Achterberg zat er mee toen hij A f v a a r t schreef!

Th.:
Nu kan ik je werkelijk niet volgen.

M.:
Laat mij dan proberen het je uit te leggen. Wij zagen dat de Achterberg van A f v a a r t de dichter van de romantische liefde in een laatste stadium is. Deze liefde wordt voor hem begeleid door, of liever is doortrokken van, een schuldgevoel. Daarom moet hij uit deze romantische liefde tot iets anders komen. Tot wat? Luister naar het volgende gedicht, dat ‘Achter het einde’ heet:

De wind en haar kleeren lagen nog saam,
maar het was al over;
ergens tegen de sterren aan
sloeg het raadsel uiteen, maar wie gelooft er
dat het hiermee eindigt wat zoo begon
dat het de elementen verzamelen kon
in éénen greep, binnen één bloed?
dat zoo begon
dat ik het zelf niet gelooven kon
dat ik niet wist waarom het begon
dan dat het niet anders eindigen kon
dan in de eeuwigheid.

Th.:
Een prachtig gedicht!

M.:

Een magistraal gedicht, zoals je er waarschijnlijk in de hedendaagse Europese poëzie weinig vinden zult, maar daarom gaat het mij nu niet in de allereerste plaats. Ik wilde voornamelijk je aandacht vestigen op de laatste regel. Het kan niet anders eindigen dan in de eeuwigheid. Hier komt weer het element in het spel waar onze rede zowel als ons gevoel worden uitgeschakeld, waar wij volledig onszelf moeten inzetten, waar wij tot een doorbraak moeten komen. En, ik zei het je al: d a t w i l l e n w i j n i e t. Wij zien in deze doorbraak niet alleen het opgeven van onze dierbaarste zekerheden, wij zien er bovendien in een opgeven van onszelf, wij zien er zelfmoord in, en alles in ons wat aesthetisch denkt, voelt en ziet, verzet zich daartegen. Toch worden wij voor de daad gesteld, en omdat wij onszelf niet willen offeren doen wij het de ander, in de hoop daarna onze handen in onschuld te kunnen wassen. Onmachtig tot een 'goede' daad, die ons van onze 'luizen', 'viscosité' of 'metafysische Schuld' zou kunnen ontlasten, plegen wij een misdaad en worden zodoende pas voorgoed schuldig. Blijven wij een ogenblik bij de romantische dichter, die dit alles in symbolen verwerkt. Wie komt in zijn geval het eerst in aanmerking om geofferd te worden? Nu, zeg het eens!

Th.:

Nu begrijp ik je. De geliefde natuurlijk!

M.:

Inderdaad, de geliefde. 'Toen hebben mijn duistere handen / u den ruischenden dood ingehouden / aan den rand dier afgronden / brak mijn hart'. En herinner je je niet die fascinerende 'Moordballade', een der eerste verzen die ik, uit een bloemlezing, van Achterberg leerde kennen,

en dat mij voorgoed voor hem won:

> O gij die ik had omgebracht.
> Ik bond den wind om uwen hals
> in verre sterrenacht, ik brak
> uw dansen af tot op de grond,
> uw lachen vond
> den dood in mijnen lach...

Hier hebben we althans iets dat meer op een ‘centraal thema’ bij Achterberg lijkt, en hier begint het ons te schemeren hoe wij die pogingen tot hereniging met een gestorven geliefde moeten opvatten. ‘For each man kills the thing he loves’, zei een dichter die zelf niet uit het aesthetische isolement kon loskomen. Zie je nu hoe vanuit deze houding de poëzie van Achterberg begrijpelijk wordt?

Th.:
Dus die daad...

M.:
is het symbool dat ons allen, jou zowel als mij, in ons diepste wezen aanspreekt. Hier slaat inderdaad het raadsel tegen de sterren uiteen. En na de daad...

Th.:
rest alleen nog de vertwijfeling, het wanhopige besef dat men door de ander te offeren verkeerd gekozen heeft. Deze twijfel wordt dan waarschijnlijk verbeeld door de onophoudelijke pogingen om de gestorven geliefde opnieuw tot leven te roepen, waarvan Achterbergs verdere werk zo vol is. Ik geloof inderdaad dat je het centrale thema van dit werk nu hebt blootgelegd. Ik wil je niet vleien, maar ik heb respect voor je redenering. Je moet dit beslist publiceren!

M.:
Dat is al gebeurd.

Th.:
Is al gebeurd? Wanneer dan?

M.:
Ruim honderd jaar geleden.

Th.:
Ik vind dit nu niet het meest geschikte moment om flauwe grapjes te maken.

M.:
Ik maak geen grapjes. Ik moet je een bekentenis doen waarmee ik je respect voor mijn redeneerkunst wel weer zal verliezen. Ik heb namelijk plagiaat gepleegd.

Th.:
Plagiaat?

M.:
Ja, plagiaat. Herinner je je nog dat ik ‘fantastisch’ zei toen jij opmerkte dat het Achterberg in de eerste plaats om het aesthetisch effect te doen was, en dat wij toen de term ‘aesthetisch’ maar in ons verdere gesprek hebben geannexeerd om er een bepaalde levenshouding mee aan te duiden?

Th.:
Zeker herinner ik mij dat.

M.:
Weet je ook nog langs welke punten wij kwamen toen wij tot het centrale thema van Achterbergs werk trachtten door te dringen?

Th.:
Wel, het lijkt me niet zo moeilijk dat nog eens te herhalen. Ten eerste zagen we dat de poëzie van Achterberg de Schoonheid verheerlijkte. In verband daarmee spraken wij van romantische liefdeslyriek. En deze liefde, nu ja, sloeg tenslotte om in het opofferen der geliefde, werd van spel tot de meest bittere ernst zouden wij kunnen zeggen.

M.:
En daarop volgde?

Th.:
Daarop volgde natuurlijk de vertwijfeling, die dan in de op zichzelf volkomen absurde pogingen om de geliefde weer tot leven te wekken gesymboliseerd werd.

M.:
Mooi. Ken je dit boek?

Th.:
E n t w e d e r - O d e r van Kierkegaard. Om je de waarheid te zeggen heb ik het nooit gelezen.

M.:
Vandaar dat je mij niet eerder op mijn plagiaat hebt betrapt. Dit is het boek dat mij de sleutel tot Achterbergs poëzie in handen heeft gespeeld. Pas toen ik deze sleutel gevonden had, zag ik in deze dichter ons aller problematiek weerspiegeld en begreep ik waarom wij hem groot vinden, waarom hij ons niet loslaat, ondanks de absurde symboliek waarvan hij zich bedient. Ik las in E n t w e d e r - O d e r het hoofdstuk over 'Das Aesthetische und das Ethische' en na de lectuur daarvan werd het mij plotseling duidelijk waartoe Achterbergs symbolen dienen. Het is de keuze tussen het aesthetische en ethische waartoe wij in laatste instantie moeten beslissen, en waartegen alles in ons zich verzet. Zie de gedichten van Achterberg...

Th.:
Het aesthetische en het ethische? Maar dat is oude kost. Dirk Coster zou dus toch gelijk hebben?

M.:
Dirk Coster is een leuterbroek. Ik moet je tussen haakjes zeggen dat ik persoonlijk Du Perron's U r e n m e t D i r k C o s t e r nog altijd een van de genoeglijkste geschriften vind die ik ken. Ondanks de 'ethische' verontwaardiging van de firma Donkersloot & Van Duinkerken. Dirk Coster is aan het aesthetische nog niet eens toe; met zijn opvatting van het begrip 'ethisch' komen wij inderdaad niet ver. Wij moeten namelijk eerst eens zien hoe Kierkegaard de begrippen aesthetisch en ethisch definieert. Nu hier dan: 'D a s A e s t h e t i s c h e i s t d a s w o d u r c h d e r M e n s c h u n m i t t e l b a r i s t w a s e r i s t; d a s E t h i s c h e i s t d a s w o d u r c h e r w i r d w a s e r w i r d'. De aesthetische mens is de mens, die

over het leven mediteert, die het leven beschouwt, die het leven wil genieten. De ethische mens is de mens die tot de daad gekomen is waarmee hij al zijn dierbare zekerheden en zichzelf in de waagschaal heeft gesteld. Wie door het ethische is aangeraakt, kan niet in het aesthetische blijven, hoe graag hij ook zou willen. De aesthetische mens 'ziet' het leven als een schilderij en geniet ervan, maar de ethische mens is tot dit onbevangen genieten niet meer in staat, want dit genieten is stilstaan, is zijn wie hij is, terwijl er een kracht in hem werkt die hem aanspoort te worden die hij zal zijn. In dit licht bezie ik één van de prachtigste en raadselachtigste gedichten uit A f v a a r t, namelijk 'Het schilderij':

Een oud en donker schilderij
boven mijn ledikant.
Bij nachten blijft het licht opzij
tot aan den rand.

Van de figuur is niet te zien;
h e t i s n u d o n k e r i n d a t l a n d
o schilderij o schilderij
boven mijn ledikant.

'k Herinner mij nog uit vandaag:
het zijn twee menschen, hand in hand
liggende op een bloemenwei;

h e t i s v o o r b i j h e t i s v o o r b i j
het is een donker schilderij
gehangen aan de wand.

Th.:
Ik kan dit wel weer navoelen, maar ik zie nog niet in dat je plagiaat gepleegd hebt.

M.:
Wacht dan maar even. De aesthetische levenshouding wordt door Kierkegaard aan een gron-

dige analyse onderworpen; hij onderscheidt namelijk vijf stadia. Het eerste stadium nu is dat van die mensen voor wie eenvoudig de Schoonheid als het hoogste geldt. Dit was ook het eerste wat wij aan de dichter Achterberg opmerkten. Daarnaast mag ik je er, inter parentheses, op wijzen dat het geldt voor die uitgebreide groep van Achterbergs bewonderaars, die zijn poëzie kennelijk niet begrijpen, doch alleen maar 'mooi vinden'. Tot deze groep behoren ook de inleiders die Achterberg totnogtoe gevonden heeft. Het tweede stadium impliceert de levenshouding van hen die het geluk zoeken ergens buiten het individu zelf, in iets of iemand anders. Tot dit tweede stadium behoort volgens Kierkegaard de romantische liefdesopvatting (die Achterberg in beginsel deelt met de klaprozelaars en alcovelingen: van het Bloed en de Rozen naar de Boezemrozen il n'y a qu'un pas!) In het derde stadium vindt de persoonlijkheid haar bevrediging in de beoefening van het een of andere talent. Het dichten wordt dan b.v. het hoogste wat er is, het 'vakmanschap' in de poëzie wordt het kriterium waarnaar alles wordt afgemeten. In Afvaart vindt men hiervan weinig voorbeelden, maar in het verdere werk van Achterberg stuit men herhaaldelijk op de opvatting dat 'het vers' alpha en omega van het menselijk bestaan betekent. Het vierde stadium is in Afvaart weer duidelijk aanwezig, het is er zelfs het hoofdstadium. Hier wil het individu het ogenblik genieten zonder aan de gevolgen te denken. (Van-

daar de angst voor het ‘rinkelend verschrikken der minuten’!) Dit is voor de aesthetische levenshouding het kritieke punt, de lust kan ieder ogenblik in onlust omslaan, ja, wordt er eigenlijk voortdurend door begeleid. Veelzeggend voor ons is dat Kierkegaard de konsekwentie van dit stadium in een figuur als Nero belichaamd ziet. Na wat wij beleefden zouden we liever zeggen: Hitler. Het willen zijn wat men is en het niet willen worden wat men zijn zal, mondt uiteindelijk in Hitler uit of het nu een dichter betreft die alleen maar versjes wil maken zonder zich erom te bekommeren dat er in de wereld iets verandert, of een land dat, onder allerlei fraaie leuzen, zijn koloniaal bezit wil veilig stellen, zonder te beseffen dat de tijd daarvoor wel eens onherroepelijk voorbij zou kunnen zijn. Waarom is dit aesthetische stadium kritiek? Hier wil, zegt Kierkegaard, de ‘geest in de mens doorbreken’, want deze verlangt ‘eine höhere Form des Daseins’. Luister nog één keer naar een wat uitvoeriger citaat: ‘Soll er aber zu diesem durchbrechen, so muss ein Augenblick kommen, da der Glanz des Trones und der kaiserlichen Macht erbleicht und das auszuhalten, dazu hat Nero nicht den Mut. Immer will der Geist durchbrechen und nie kommt er zum Durchbruch. Da zieht sich der Geist in ihm wie eine düsterne Wolke zusammen, sein Zorn lastet auf Nero's Seele und erzeugt eine Angst, die auch im Augenblick des Genusses nicht weicht. Darum kann Nero vor einem Kind erschrecken; dass ihn jemand zufällig ansieht kann ihm Entsetzen einjagen, es ist ihm alsob dieser Mensch ihn bannen wollte. Denn der Geist will in

ihm durchbrechen, will dass er sich in klarem Selbstbewusstsein ergreife und besitze; aber das kann Nero nicht, und so wird der Geist wieder zurückgedrängt und ein neues Gewitter des Zorns zieht sich in ihm zusammen.'

Th.:
Je wilt zeggen dat dit voor de poëzie van Achterberg opgaat?

M.:
Ja, maar de zaak is nog gecompliceerder. De aesthetische levenshouding mondt onherroepelijk uit in een daad als die van Nero. Maar het is zelfs nog in of na die daad mogelijk dat de geest doorbreekt en dat de dader 'sichselbst in klarem Bewusstsein ergreift und besitzt'. Denk er goed aan: d i t a l l e s i s s y m b o o l z o l a n g h e t i n p o ë z i e w o r d t o p g e t e k e n d. Voorzover wij dus aestheten zijn d.w.z. in de aesthetische levenshouding vastzitten zijn wij allen moordenaars, daaraan kunnen wij nooit meer ontkomen. Maar als je nu Kierkegaard nog eens naleest zul je zien hoe er in de vertwijfeling die hij als het laatste en uiterste stadium van de aesthetische levenshouding beschouwt, de mogelijkheid openstaat voor het b e r o u w. En in het berouw, zegt Kierkegaard, vindt de mens God.

Th.:
Wij zitten in de aesthetische levenshouding vast, wij willen blijven die wij zijn, en tegelijk hebben wij een vaag besef dat wij moeten worden die wij zullen zijn. Ligt hier misschien de verklaring voor het gevoel van de luizen, de viscosité of de metafysische Schuld?

M.:
Je neemt mij de woorden uit de mond. Ik wilde daar juist even op terug komen. Op gevaar af vervelend te worden: wat wilde jij nog maar weer doen om aan je onlustgevoelens inzake het Indo-

nesische onrecht te ontkomen?

Th.:
Dat weet je wel, de heer Vunsmof doodschieten!

M.:
De heer Vunsmof doodschieten. Juist: de daad plegen die de konsekwentie is van de aesthetische levenshouding. De geliefde uit de romantische poëzie of de heer Vunsmof, - het is niet zo'n groot verschil.

Th.:
Maar dat is weer krankzinnig. Er is al vast dit verschil dat de heer Vunsmof v e r d i e n t doodgeschoten te worden!

M.:
Het is minder krankzinnig dan je denkt. De heer Vunsmof v e r d i e n t het, zeg je. Ik ben dit met je eens. De heer Vunsmof is een journalist van de meest perfide soort, zo een die het koud laat wat er met een miljoenenvolk als het Indonesische gebeurt als hij zijn vier-en-twintig mille salaris per jaar maar opstrijkt. Apropos, weet je dat hij ook boekjes schrijft over zijn zoontje?

Th.:
Over zijn zoontje?

M.:
Ja, over zijn zoontje. Ook al terwille van zijn portemonnaie. Maar het vertedert ieder Nederlands moederhart en het is zo kwijlend sentimenteel dat hij er zelf nog wel in moet geloven ook. Let nu goed op: deze Vunsmof houdt werkelijk van zijn zoontje, daar twijfel ik niet aan. Iemand die van zijn zoontje houdt is nooit voor de volle hónderd procent een doorgewinterde schoft, zelfs Himmler was dat niet. Stel nu dat jij deze Vunsmof dood gaat schieten, dat je hem nog een paar minuten tijd laat om over zijn zonden na te denken, wie schiet je dan dood? De man die perfide stukken over Indonesië schreef m.a.w. de man die v e r d i e n t d o o d g e s c h o t e n t e w o r d e n, of de man die alleen maar, zij het sentimenteel, van

zijn zoontje houdt en dus v e r d i e n t t e l e v e n ?

Th.:
Ik weet het niet.

M.:
Ik wel. Het zal altijd de man zijn die van zijn zoontje houdt. En als je hem niet die laatste paar minuten gunt, maar à bout portant je stengun op hem richt, dan zal de man die je doodgeschoten h e b t de man zijn, die van zijn zoontje h i e l d . Zodoende zullen je onlustgevoelens niet verdwijnen maar zich hoogstens om kunnen zetten in berouw. Op het ogenblik dat je hem neerschiet, word je, hoe schuldig hij ook geweest is, zelf schuldig, vergeet dat nooit. Daarom doet het er niet toe of het de heer Vunsmof of een ander betreft. Je wordt zelf schuldig, en pas wie schuldig wordt kan het woord ‘van vergeving vòòr den morgen’ vinden. Of om het met een ander beeld van Achterberg te zeggen:

> het hemelsch materiaal
> voor dieven, hoeren, honden,
> moordenaars altemaal
> en mijzelve in het bijzonder.

Th.:
Nogmaals, dat is te krankzinnig om los te lopen. Wij zouden dus moeten gaan moorden om ‘verlost’ te worden van onze luizen. Ja, zoiets betoogde dat stuk van Rodenko ook, herinner ik mij nu. De mensen maakten telkens oorlog, zei hij, om een grond aan hun schuldgevoel te verschaffen.

M.:
En daarmee kiezen zij precies het verkeerde. Beste Theodorus, nog eens voor de laatste maal: d e n k e r t o c h a a n d a t d i t a l l e s s y m b o o l i s : de romantische geliefde, de heer Vunsmof en de daad die centraal staat in de poëzie van Achterberg. Het werkelijke centrale punt is weer: de luizen, de viscosité of de metafysische Schuld en de manier

om daarvan verlost te worden. Deze manier is niet de andere schuldige dood te slaan, maar zich met de andere schuldige te identificeren, waardoor het doodslaan overbodig wordt. Herinner je je dat vers van Achterberg uit O s m o s e :

> Toen ik het einde had bereikt
> van mijn verdorvenheden
> stond God op uit het slijk
> en weende.
> En ik stond naast hem, ziende neder
> op een verloren eeuwigheid.
> En Hij zei: je had geen gelijk,
> maar dat is nu voorbij. Van heden
> tot aan die and're eeuwigheid
> is maar één schrede.

Op deze ene schrede komt het aan, maar wij zullen haar nooit kunnen doen voor wij ons met de ander hebben geïdentificeerd, dat is al zijn verdorvenheden als de onze erkend. Pas dan zullen wij God uit het slijk op zien staan. En van dit vers naar Achterbergs voorlopig laatste bundel E n J e z u s s c h r e e f i n 't z a n d is nu ook maar één schrede meer:

> Gij hebt het hoog geheim doorbroken, Heere Jezus,
> tusschen ons en den Vader. Naar Uw woord
> mogen wij zonder zonde zijn en nieuwe wezens,
> wat er ook in ons leven is gebeurd...

Th.:

Dus komen wij toch weer bij de christelijke inhoud terecht. Nog een ogenblik en de Herder van Martin Leopold kijkt om de hoek van de deur!

M.:

Maar vergis je hier niet! Wat zei Ter Braak ook weer van deze Herder? Overal waar het leven en de kunst gevaarlijk en tragisch werden zou de heer Leopold hem presenteren. Geef mij nu eens

antwoord: heeft de dichter Achterberg evenzo gehandeld?

Th.:
Nee, je hebt gelijk. Hij presenteert hem als hij het gevaarlijke stadium bereikt heeft. Hij presenteert hem daar waar wij in de absurde situatie zijn aangeland.

M.:
Hetgeen zeggen wil dat men niet meer van ‘presenteren’ kan spreken, maar hoogstens van ‘kiezen’. En dan nog: termen doen er in deze situatie niet zoveel meer toe, ook de christelijke termen niet, die Achterberg toch weer blijkt nodig te hebben. Niet om deze terminologie is Achterberg een ‘christelijk’ dichter, want in A f v a a r t is deze terminologie afwezig, en nergens is hij wellicht ‘christelijker’ dan juist daar. Neen, Achterberg is hoogstens een ‘christelijk’ dichter omdat hij enkele grondwaarheden in zijn werk symboliseert, waarzonder wij niet meer uitkomen: om het voor één keer met de kerkvaders te zeggen: Ellende (de luizen!), Verlossing (het op zich nemen van de schuld) en Dankbaarheid...

Th.:
Dankbaarheid? Ik ben benieuwd welk aekwivalent je daarvoor zult kunnen aanwijzen!

M.:
Vraag je dat nog? Is er niet het hele oeuvre van deze dichter om je daar antwoord op te geven? ‘Nu is het stil geworden, z o a l s e e n z o m e r o m d e d o r p e n b l o e i t’. Maar zelfs dit besef vind je, tussen alle vertwijfeling door, in A f v a a r t uitgesproken:

> Aan nieuwe verzen mogen zij beginnen.
> Zij gaan van stad tot stad steeds voort;
> lang achter hen ligt zij vermoord
> van wie zij nochtans helder zingen.

Th.:
Dus behalve de christelijke terminologie tenslotte

ook nog weer de verzenmakerij als alpha en omega. Toch weer de verwantschap met de klaprozelaars en de alcovelingen!

M.:

En met de dieven, de hoeren, de honden en de moordenaars. Maar je zult toch moeilijk kunnen zeggen, dat er nu nog sprake is van een zich laten voorstaan op het dichterschap. Herinner je je wat Ter Braak eens zei over 'het grootste risico'? Hier heb je nu, in de kunst, het grootste risico in optima forma. Achterberg riskeert voortdurend het misverstand. Daarom zijn er een groot aantal snobs onder zijn bewonderaars, daarom loopt men voortdurend gevaar hem met de klaprozelaars te verwarren.

Th.:

Ter Braak, Ter Braak en nog eens Ter Braak. Wat wil je toch met hem?

M.:

Dat zal ik je zeggen. Ik herinner je nog even aan het citaat, dat ik aan hem ontleende, over het 'agoniserende' christendom. Het staat in zijn kritiek op Van Duinkerkens Verscheurde Christenheid en vormt een toelichting op het boek dat hij zelf schreef: Van oude en nieuwe christenen. Dat betekent, dat de Ter Braak van Leopolds Herder zich ontwikkelde tot de schrijver van vrijwel het enige boek in Nederland, waarin het probleem van het christendom in zijn volle zwaarte gesteld werd. Ter Braak had, als onze vrienden de vrijdenkers, met iedere christelijke waarheidspretentie afgerekend, maar hij weigerde daar de hoogst naïeve waarheidspretenties van dezelfde vrijdenkers voor in de plaats te zetten. Hij wist dat met de erkenning van Nietzsche 'Gott ist tot' niet alleen een wormstekige godsvoorstelling naar de rommelzolder

verbannen werd, maar dat, al kwamen daarmee inderdaad onze hele cultuur, onze moraal en onze kunst, discutabel te staan, wij niettemin deze cultuur, deze moraal en deze kunst moeten voortzetten, omdat ook deze erkenning van Nietzsche slechts een konsekwentie van ons 'christelijk' geweten betekent. Lees de weekbladen en tijdschriften van tegenwoordig en je kunt de besten der hedendaagse jongeren, Gomperts en Rodenko, over deze problemen verder zien discussiëren. Ter Braak drukte het voetspoor van Nietzsche, hij liet zich niets wijsmaken, hij wist dat de onderzoekingen van een Drews en Van den Bergh van Eysinga aangaande de oorsprongen van het christendom, hoe graag ook door allerlei dominees als 'overleefd' uitgekreten, en hoe aanvechtbaar ook in détails, zich nooit meer laten negeren. Hij toont aan dat het christendom anthropologie, sociologie, geworden is, hoe de illusie van het hiernamaals en die van de 'gelijkheid der zielen voor God' symbolen zijn van ressentimentsgevoelens en hoe wij als 'nieuwe christenen' dit ressentiment zullen moeten erkennen en ermee werken, maar dat wij het als ressentiment zullen moeten ontmaskeren, in welke vorm het zich ook vermommen moge...

Th.:
Nu, en wat heeft dit met Achterberg te maken?

M.:
Alleen maar dit: dat Ter Braak met al zijn scherpzinnigheid en honnêteté toch tezeer enkel en alleen maar de collectieve, maatschappelijke zijde van het christendom heeft gekeken. Natuurlijk gaat het verwijt dat hem door verschillende 'oude christenen' gemaakt is: dat hij het werkelijke christendom niet verstond, niet op, al was

het alleen maar omdat deze ‘oude christenen’, deze ja-zeggers, een dergelijk verwijt niet mogen maken. Maar wel kan men zeggen, dat het oorspronkelijke christendom veel minder een maatschappelijke moraal dan een verlossingsleer voor het individu heeft gepredikt, en dat de wijze waarop dit, voornaamste, aspect van het christendom in de hedendaagse mens als individu nog ‘agoniseert’ Ter Braak min of meer vreemd gebleven is. Misschien w i l d e hij zich van dit aspect geen rekenschap geven... En het is juist dit aspect dat uit de poëzie van Achterberg tot ons spreekt, daarom kon Ter Braak deze dichter niet ‘herkennen’. Nietzsche formuleerde de ‘Ekel’ die het christelijk geweten voelt voor de ‘Falschheit und Verlogenheit’ der christelijke dogma's. Hij voltrok het grote démaské, dat zich later voortzette in het werk van Ter Braak. Maar naast Nietzsche stond - Jaspers wijst daar o.m. op in zijn lezingen - zonder door hem te zijn ‘herkend’ Kierkegaard en hij spreekt van schuld en berouw. De echo hiervan vindt men bij Achterberg terug. Zie je nu ook hoe Ter Braak en Achterberg naast elkaar staan en elkaar aanvullen, hoe zij beiden ‘christenen’ zijn, hoe zij ieder een onmisbaar christelijk aspect in onze cultuur representeren, ja hoe zij elk symbool zijn voor één bepaalde zijde van de symbolische zoon uit de gelijkenis, die ‘nee’ moet zeggen en niettemin in de wijngaard gaan?

Th.:
Elk één zijde?

M.:
Inderdaad, elk één zijde. De zoon zegt nee omdat hij nee zeggen moet. Hij demaskeert het gebod van de vader omdat zijn geweten hem verbiedt

de verworvenheden der rede opzij te zetten en te doen alsof zij niet bestaan. En hij beseft tegelijk dat dit ‘nee’ zeggen niet voldoende is. Tot zover is hij Nietzsche, is hij Ter Braak...

Th.:
En verder?

M.:
Tot zover stelt hij alleen zijn dierbare verworvenheden in de waagschaal. Maar nu komt het ogenblik dat hij zichzelf in de waagschaal stellen moet. Want tussen het nee-zeggen en het in de wijngaard gaan ligt het moment waarop hij zijn hoofd moet buigen en toch het gebod gehoorzamen. Op dat ogenblik wordt hij Kierkegaard, wordt hij Achterberg. Ik besef dat op het ogenblik dat ik dit onder woorden breng al de ‘oude christenen’, al de theologen, kortom alle ja-zeggers met wie wij niets te maken willen hebben, staan te applaudisseren en bravo te roepen. Zij vergeten dat zij de volgorde omkeren, dat zij beginnen met het hoofd te buigen en al hun dierbare verworvenheden tot in het graf met zich meeslepen! Maar ten overvloede zeg ik er direct nog bij, dat ik niet in goedkope synthesen geloof; men kan niet Nietzsche en Kierkegaard door elkaar klutsen en zeggen: dit is het ideaal! Men kan niet Ter Braak en Achterberg aan elkaar koppelen en juichen: hier is nu de nieuwe mens die wij nodig hebben! Het enige wat ik geloof is dat zo lang wij onze wijngaard hebben te bebouwen, d.w.z. cultuurmensen te zijn, wij met beide aspecten rekening zullen moeten houden. En verder geloof ik dat hier iets van de paradoxale waarheid zichtbaar wordt, dat wie zijn leven behouden wil het zal verliezen, en dat wie zijn leven verliest het behouden zal. Maar het is niet toevallig dat deze waarheid zich

alleen in een paradox laat benaderen; hier ligt het geheim van oms bestaan dat, als wij het zoeken grijpbaar te maken, ons onmiddelijk op één hoop schuift met de ja-zeggende zonen, die lak hebben aan alle cultuur en die wij verafschuwen, al slaan wij ze dan, als het niet hoognodig is, natuurlijk niet dood. Ik geloof..

Th.:
Je bent nauwelijks meer om aan te horen, zo draaf je door. Ik geloof dat jij momenteel je eigen belang zit te verdedigen. Mag ik je nog één vraag stellen: Ben jij een christen?

M.:
Op deze vraag, waarde Theodorus, heeft een Kierkegaard, vermoedelijk uit vrees een ja-zegger te zullen worden, zijn hele leven geen antwoord willen geven. Zullen wij dus ook maar niet liever over iets anders praten? Over Indonesië bij voorbeeld?

A. MARJA

Bussum, Juli-Aug. '47.

Don Quichot in het schimmenrijk

Sancho Panza:
‘Wat eenmaal plaats gehad heelt kan niet meer ontkomen aan 't verbruikte kwantum tijd, dat het gebonden houdt als water zuurstof.’
Don Quichot:
‘Maar als de stroom van het gedicht zijn vuurslag door de verbinding slaat, wordt zij bevrijd van 't eeuwig onherroepelijk weleer.’

Rooftochten in het niet' te ondernemen, veldslagen te leveren tegen de dood en zich daarbij met Alexander de Grote en Napoleon te vergelijken:

> 'Ik ben allang Napoleon geweest
> en Alexander is een schim in mij'

- het is je reinste donquichotterie, zegt de eeuwige Sancho Panza, zijn vroegere heer gedenkend, die ook tegen windmolens ging vechten, omdat hij zich het hoofd op hol had laten brengen door de heldendaden van de Cid en Alexander. Toch staat deze nieuwe Don Quichot, Gerrit Achterberg, op een ander plan dan de vorige: hij is tegelijk normaler en gekker dan de klassieke Don Quichot. Normaler, omdat hij de windmolens niet voor reuzen, maar net als iedereen voor windmolens aanziet; gekker, omdat hij het gevecht desondanks voortzet. Don Quichot trok te velde tegen reuzen, die er niet waren, streed dus in werkelijkheid tegen 'het niet'; maar in de 'werkelijkheid', die het product is van zijn relatie tot Sancho Panza: denkt men Sancho Panza uit die relatie weg, dan verschilt Don Quichot in niets van zijn illustere voorbeelden. Achterberg wéét dat hij tegen het niet, tegen windmolens vecht; zijn donquichotterie heeft de werkelijkheid van Sancho Panza met huid en haar opgeslokt - maar zich toch niet aan haar gewonnen gegeven. De strijd tegen het onrecht gaat voort... Tegen het onrecht: want dat is het immers, waar de dolende ridder Don Quichot tegen wilde strijden; tegen de rovers, de verdrukkers, de knevelaars, de belagers der onschuld. En dat is het, waar alle

Don Quichots sedertdien tegen gestreden hebben; en steeds heeft er een Sancho Panza naast hen gestaan, die trachtte hen terug te houden: och, goede Heer, ziet u dan niet dat het geen tyrannen, geen grootgrondbezitters, geen reactionnairen, geen kapitalisten zijn, waartegen u vecht, maar doodgewone windmolens! Er zullen immers altijd verdrukkers en verdrukten, knevelaars en geknevelden, belagers en belaagden zijn; dat is immers de natuurlijke orde der dingen! Wanneer u één verdrukker neervelt, staat er immers onmiddellijk een andere verdrukker op, zodat u in werkelijkheid alleen maar een fantoom, een drogbeeld hebt neergeveld! Maar ofschoon Sancho Panza steeds weer gelijk bleek te hebben, bonden de Don Quichots steeds opnieuw hun vruchteloze strijd tegen de reuzen, die in werkelijkheid alleen maar windmolens waren, aan. Ook Don Quichot-Achterberg strijdt tegen onrecht en verdrukking; maar de verdrukkers zijn bij hem geen reuzen of kapitalisten - hij weet even goed als Sancho Panza dat dit maar drogbeelden zijn -; de verdrukker is: de werkelijkheid, de ‘natuurlijke orde der dingen’ zèlf. Feitelijk doet hij hiermee niet anders dan Sancho's levenswijsheid consequent ten einde denken. Maar juist in die consequentie ligt zijn donquichotterie: ‘wijsheid’ immers heeft altijd daarin bestaan dat men net zover doordenkt tot het denken gevaarlijk wordt - en er dan mee ophoudt. Voor de wijsheid van Sancho is de werkelijkheid dan ook een eindstation; hij geeft toe dat er onderdrukking en onrecht in de wereld heerst, maar, zegt hij, tegen het onrecht strijden is strijden tegen windmolens, omdat het onrecht

nu eenmaal in de natuurlijke orde der dingen ligt.

Hij trekt daaruit niet de logische conclusie dat het onrecht dus bedreven wordt door de natuurlijke orde der dingen, dat de werkelijkheid dus in het ongelijk is; voor de wijsheid heeft de werkelijkheid altijd gelijk, omdat de werkelijkheid nu eenmaal niet te veranderen is. Maar Don Quichot redeneert: òf de werkelijkheid heeft gelijk òf zij heeft ongelijk; als zij gelijk zou hebben, zou het woord 'onrecht' zonder zin zijn; aangezien ik het onrecht echter als een evidentie ervaar, heeft de werkelijkheid ongelijk - en dus bind ik de strijd met de werkelijkheid, met de natuurlijke orde der dingen aan:

> 'Smart, ik ontzeg
> de zon haar licht,
> den ziende zijn gezicht
> en dit heelal het evenwicht,
> den dood het recht
> op elk gericht
> dat mij aan haar onthecht.'

Hij plaatst dus het recht van het lijdende individu tegenover het 'recht' van het heelal en het heelal daarmee in het onrecht; en hij ontleent zijn recht aan de smart, die hem zonder reden is aangedaan.

De smart, die Achterberg er toe drijft de werkelijkheid als-zodanig de handschoen toe te werpen, is de smart, veroorzaakt door de dood van een geliefd wezen. Daar er immers geen fantomen van reuzen of kapitalisten tussen deze smart en de 'natuurlijke orde der dingen' staan, wordt het in de wereld aanwezige onrecht juist in de dood het scherpst ervaren als onrecht, niet van deze

of gene, maar als onrecht van de wereldmachinerie zelf. Het fundamentele verschil tussen Sancho Panza en Don Quichot is misschien niet zozeer een qualitatief verschil in verstand: gezond verstand aan de ene, ongezond verstand aan de andere kant - dan wel een verschil in temperament, in gepassioneerdheid. Zij zijn beide, kùnnen althans beide, zonder uit hun rol te vallen, even intelligent zijn; maar terwijl Sancho's intelligentie met een geringe gevoelsintensiteit gepaard gaat, staat Don Quichot's intelligentie in dienst van een gepassioneerd beleven. Waar Sancho's intelligentie zich onder alle omstandigheden bij het uiteindelijk gelijk van de werkelijkheid neerlegt, kan het gepassioneerde denken van Don Quichot de paradox van dat gelijk niet accepteren:

> '.... maar wie gelooft er
> dat het hiermee eindigt, wat zo begon
> dat het de elementen verzamelen kon
> in énen greep, binnen één bloed?
> dat zo begon
> dat ik het zelf niet geloven kon,
> dat ik niet wist waarom het begon
> dan dat het niet anders eindigen kon
> dan in de eeuwigheid.'

'Denn alle Lust will Ewigkeit' constateerde een andere Dom Quichot, een andere gepassioneerde denker: Nietzsche, reeds. En het is de incongruentie tussen de 'logica' van de passie, volgens welke 'wat zo begon' eenvoudig niet eindigen kàn, en de 'logica' van de natuurlijke orde der dingen, waardoor de passie plotseling tegenover het absolute Niet van de dood geplaatst wordt, die Achterberg tot zijn kosmische révolte drijft.

In eerste instantie wordt deze incongruentie nog niet als ‘onrecht’ ervaren. De eerste reactie op de confrontatie met het absolute Niet is een van verbazing, verbijstering, te vergelijken met de ‘état de perplexité’, waarmee een beginnende krankzinnigheid zich aankondigt; het is of de wereld plotseling leegloopt, alsof haar ‘zin’, haar vertrouwdheid, alleen maar een dunne film over de dingen geweest is, die nu plotseling wegtrekt; de wereld lijkt ver, koud en onherbergzaam; het is niet meer ‘onze’ wereld, maar een andere, willekeurige, waarmee wij niets te maken hebben; de klokken wijzen niet meer ‘onze’, maar een vreemde, angstwekkende tijd; namen en adressen zijn andere namen en adressen geworden, die wij niet herkennen:

> ‘De buitenmuren van uw dood verrezen
> vanmorgen bij 't ontwaken voor de ramen.
> De wijzers op de wekker liepen samen
> boven de cijfers die ik niet kon lezen.
>
> En door mijn lichaam sloegen vreemde vrezen.
> Ik keek de krant in: alle eigennamen
> waren vergeten; in annonces kwamen
> adressen voor die nergens konden wezen.
>
> Toen ik beneden vroeg spraken de buren:
> alle huizen staan andersom...’

Maar de absurditeitssensatie is nog niet typisch donquichottesk. De absurditeit ligt nog net binnen de sfeer van Sancho Panza, het is de hoogste spanning, die zijn intelligentie vermag te bereiken, en men zou de op het gevoel van absurditeit gefundeerde absurditeitsfilosofie de laatste filosofie van Sancho Panza kunnen noemen. De

passie en het eeuwige gelijk van de dood wegen hier even zwaar. Zeker, de in haar waardigheid beledigde passie is in haar recht; maar de dood is ook in zijn recht, omdat de dood nu eenmaal tot de natuurlijke orde der dingen behoort en dùs altijd in zijn recht is; de passie en de dood hebben dus allebei gelijk, en allebei precies evenveel gelijk, d.w.z. dat recht en onrecht hun zin verliezen en elkaar opheffen in de absurditeit, die een laatste gegeven is, waar men niet over heen kan. Maar de passie van Don Quichot kan zich bij de absurditeit als zodanig niet neerleggen; de belediging, zijn passie aangedaan, weegt zwaarder dan alles, zwaarder zelfs dan het uiteindelijke Niet, dat de belediging haar zin ontneemt - en dus zet hij, tegen alle beter weten in, de absurditeit in een rechtsgeschil, de perplexiteit in wraakgevoelens om; en dus trekt hij, willens en wetens, in supreme donquichotterie, tegen de dood, tegen ‘het Niet’ zelf te velde.

Men zou de dichter Achterberg onrecht doen, wanneer men zijn ‘rooftochten in het niet’ zuiver als poëtische frase en als alleen-maar-betrekking-hebbende op de dood van een geliefde vrouw opvatte. De vrouw, de ‘gij’ van zijn gedichten, is in werkelijkheid niet meer dan een ezelsbrug, een katalysator die de ‘chemische reactie’ tussen Achterberg en het probleem-dood teweeg moet brengen, omdat men de dood nu eenmaal slechts kan benaderen via de Ander. De vraag, waar Achterberg antwoord op geeft, is in laatste instantie niet de vraag, hoe men zich met de dood van een geliefde heeft abzufinden, maar de zeer actuele vraag, hoe en op welke gronden men in

t.o. 120

t.o. 121

een eenmaal als absurd erkende wereld moet handelen. De wereld van de Don Quichot, die tegen windmolens vecht, omdat hij ze voor reuzen houdt, is niet absurd; de wereld van de communist, die tegen windmolens vecht, omdat hij ze voor kapitalistische uitzuigers houdt, is evenmin absurd; daarom is het handelen voor hen geen probleem. Een probleem wordt het pas, wanneer Don Quichot zich met de argumenten van Sancho Panza inlaat: er zullen altijd verdrukkers en verdrukten zijn; wanneer je één verdrukker elimineert, staat er onmiddellijk een volgende op; je strijdt dus tegen fantomen, tegen 'het niet'. Door deze argumenten tot hun logische conclusie te voeren: dùs ligt het onrecht niet bij deze of gene, maar bij 'het Niet' zelf, schijnt Don Quichot-Achterberg in eerste instantie tot een absurditeitsfilosofie te komen, waarbij elk handelen zijn zin verliest; want 'het niet' kan geen onrecht doen, omdat het er niet is om onrecht te doen. Maar tegelijkertijd doorbreekt hij de absurditeit door niet de logica van de intelligentie, maar de logica van de passie het zwaarst te laten wegen en op gezag van de passie de strijd met 'het niet' aan te binden. Hiermee herstelt hij de revolutionnaire daad weer in ere; waar de intelligentie reuzen en kapitalisten als fantomen van 'het niet' heeft doorzien, zet de passie welbewust de strijd tegen deze fantomen voort; niet in de verwachting, daarmee de wereld beter te maken - tegen het niet kan men nu eenmaal niets uitrichten - maar juist omdat zij dit 'niet' tegen alle beter weten in, tegen alle intelligentie van Sancho Panza in, de oorlog verklaard heeft,

omdat zij dus niet anders dan aan de kant der verdrukten kan staan (want hoewel de menselijke verdrukkers evenzeer verdrukten zijn, daar immers de mens-als-zodanig de beledigde is, manifesteert het onrecht van ‘het niet’ zich in de maatschappij toch via de ‘kapitalisten’).

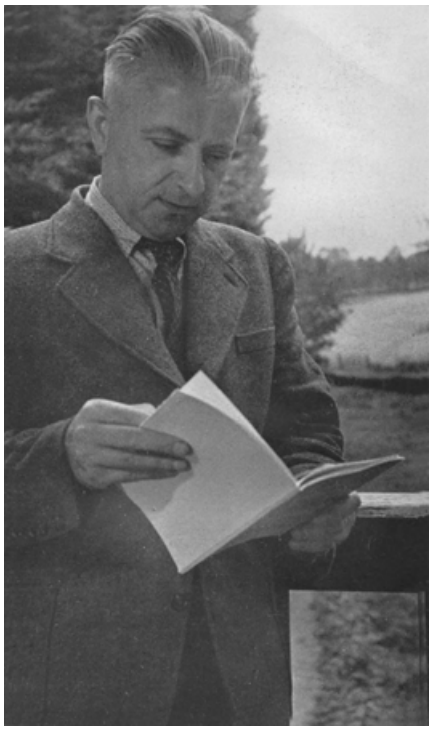
Intussen zou het wat boud zijn te beweren dat we in Achterberg's poëzie per se de dood als symbool voor ‘de kapitalist’ en de liefde als symbool voor ‘de proletariër’ moeten zien; maar het zou ook kortzichtig zijn, er die symbolen niet in te willen zien. ‘Dichter’ en ‘burger’ zijn geen incompatibele grootheden, maar twee aspecten van één en dezelfde grootheid: de levende, agerende mens; het probleem van de dichter is óók het probleem van de burger en de oplossing van de dichter is óók de oplossing van de burger. Door niet van ‘kapitalisme’, maar van de dood van een geliefde vrouw te spreken, stelt Achterberg het probleem, waar het om gaat, in zijn meest algemene vorm; maar hetzelfde ‘menselijk tekort’, dat zich in de machteloosheid van de minnaar tegenover de dood manifesteert, manifesteert zich ook in de machteloosheid van de ‘eeuwige’ proletariër tegenover de ‘eeuwige’ kapitalist.

II

Nu treft men de omtrekken van de figuur Achterberg, zoals ik die hierboven geschetst heb, in deze praegnante vorm pas in zijn latere bundels aan, en dan nog doorkruist door andere tendenzen. Dichten is nu eenmaal geen filosofe-

ren,

t.o. 122



al is het ongetwijfeld óók filosoferen: maar dan een filosoferen met de totale persoonlijkheid, dat daardoor, evenals de persoonlijkheid zelf, zo rijk is aan - vaak tegenstrijdige - tendenzen, dat men in een kritische beschouwing niet meer kan doen dan enkele dominanten er uit lichten. Wanneer Achterberg in zijn eerste bundel schrijft:

> ‘Wat is dit een zoete verbintenis,
> u en de dood en ik,’

dan is de dood in dit vers kennelijk een andere dood dan die, waartegen hij later zijn rooftochten onderneemt. Inderdaad zou men de ontwikkeling van Achterberg het best kunnen weergeven door de successieve modificaties te beschrijven, die het begrip dood in zijn verzen ondergaat (waarbij natuurlijk in het oog gehouden dient te worden dat daarbij van geen zuivere chronologische volgorde sprake is; oudere tendenzen blijven meestal nog een tijd naast de nieuwe voortbestaan).

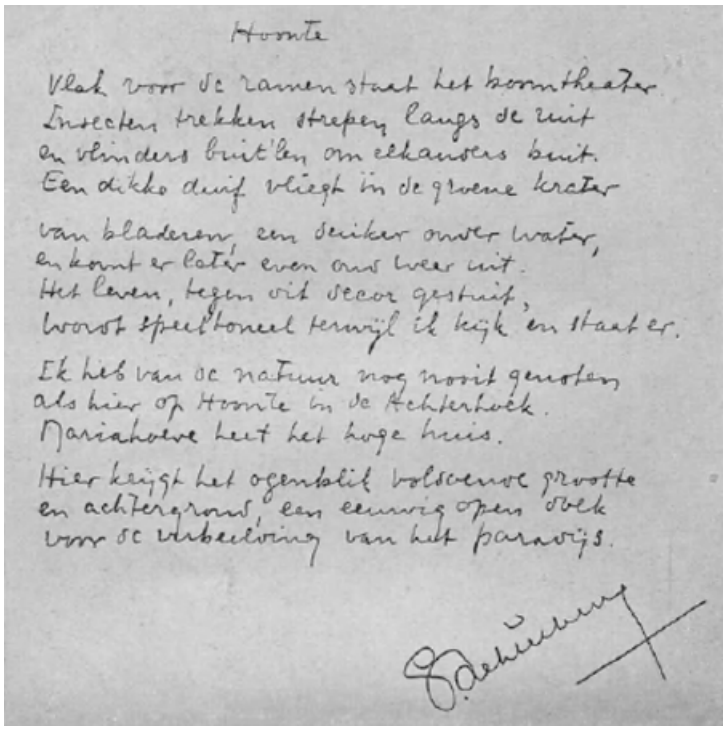
Het grondaxioma, waarvan Achterberg's dichten, Achterberg's filosoferen uitgaat, is de formule: de geliefde is dood. Deze gedachtenverbinding achtervolgt hem met dezelfde hardnekkigheid als waarmee een soortgelijke formule: Gott ist tot, Nietzsche achtervolgde; zij kwelt hem, maar fascineert hem tegelijkertijd; zij benauwt hem en trekt hem aan; zij doet zich als een onuitsprekelijke pijn en als een mogelijke verlossing, een mogelijke bevrijding voor:

> ‘O oude wonde die ons pijnde,
> zult gij beginnen
> te helen hier
> of heter nog te schrijnen?’

H i e r is: in het vers, waarin de geliefde met de dood geconfronteerd wordt. En uit het feit dat hij van een ‘o u d e wonde die o n s pijnde’ spreekt, blijkt dat deze wonde aan de confrontatie met de dood voorafgaat en dus voor het menselijk tekort in het algemeen staat, voor de noodzakelijke onvolmaaktheid, die elke menselijke verhouding aankleeft en die juist in de liefde, waar het volmaaktheidsstreven het grootst is, het scherpst naar voren treedt. Vandaar het fascinerende van de gedachtenverbinding geliefde-dood: de mogelijkheid dat de geliefde, die hem in het leven steeds weer ontglipt, in de dood een zodanige transformatie ondergaat, dat hij althans met de dode geliefde tot een volmaakt harmonische verhouding zou kunnen geraken. Maar de dood is een onbekende stof met onbekende eigenschappen en het blijft een riskante onderneming, met de dood te experimenteren; misschien zal het experiment de ‘oude wonde’ helen; misschien ook zal de dood de geliefde zodanig absorberen dat zij voor de dichter geheel verloren gaat en de pijn, die de verhouding tot de levende geliefde althans bij tijd en wijle verzachtte, heter schrijnt dan ooit Maar deze onzekerheid - zal de wonde helen? zal zij heter nog gaan schrijnen? - is nu eenmaal het risico van de poëzie, het risico van alle poëzie; en heeft men zich eenmaal als dichter gekozen, dan kan men niet anders dan het risico aanvaarden:

> ‘Ook al komt ze niet en ik het enkel
> blind in dit zingen verliezen zal,
> m o e t ik nochtans blijven denken
> dat ze er wezen zal.’

t.o. 124



Hoornte

Vlak voor de ramen staat het boomtheater.
Insecten trekken strepen langs de ruit
en vlinders buit'len om elkanders buit.
Een dikke deuf vliegt in de groene krater

van bladeren, een teiker onder water,
en komt er later even ons weer uit.
Het leven, tegen dit decor gestuif,
wordt speeltoneel terwijl ik kijk en haat er.

Ik heb van de natuur nog nooit genoten
als hier op Hoornte in de Achterhoek.
Mariahoeve heet het hoge huis.

Hier krijgt het ogenblik volstrekte grootte
en achtergrond, een eeuwig open oog
voor de verbeelding van het paradijs.

Ook al zou hij haar onherroepelijk aan de dood verliezen, hij móét het experiment ondernemen, omdat hij zich op geen andere manier van de hem obsederende formule bevrijden kan. Maar toch heeft hij één garantie, die hem de afloop van het experiment met een zeker vertrouwen tegemoet doet zien: zijn rotsvast geloof in de wet van het behoud van energie, zijn overtuiging dat de liefde sterker is dan de dood, omdat de bij de gepassioneerde wrijving van twee ikheden vrijgekomen energie óók over de dood heen haar kracht moet behouden. Het kan niet zo zijn dat de dood de geliefde tot een krachteloze schim zou maken, die hij geheel alleen tot nieuw leven zou moeten brengen; energie gaat niet verloren en de schim van de geliefde blijft ook aan gene zijde van de dood geladen met naar totale vereniging strevende passionele energie:

> 'Gij bidt u in den hof voor mij ten bloed'

heet het in A f v a a r t, en in M o r e n d o:

> 'Ergens moeten uw handen nog bezig zijn
> te zorgen dat ik niet verloren ga.'

Hij stapt dus vol goede moed en vertrouwen op de gunstige afloop van zijn poëtisch avontuur aan boord van het schip, dat hem naar het rendezvous met de dode geliefde moet brengen. Nu moet de plek van het rendez-vous logischerwijze daar liggen, waar leven en dood elkaar ontmoeten, of nauwkeuriger: daar waar leven en dood hun antithetisch karakter verliezen, waar leven en dood zijn opgeheven in een hogere eenheid. De romantische traditie volgend, meent Achterberg deze eenheid allereerst in de n a t u u r te

vinden; de natuur, waarin elke dood nieuw leven betekent, waarin bloeien en vergaan slechts aspecten van één-en-hetzelfde ‘eeuwige leven’ zijn. Hij zoekt dus de vrije natuur op en strekt zich uit in het gras, wachtend op de komst van de geliefde:

> ‘En het gras lispelt naast het gras
> en de bloemen bloeien hun geheim,
> waarom ik nog niet gescheiden ben
> als ik maar ga liggen in het gras
> en met haar samen bloem mag zijn.’

Maar de tijd verstrijkt en de geliefde laat op zich wachten.. De dichter komt tot de conclusie dat hij het lispelende gras blijkbaar verkeerd verstaan heeft, dat het blijkbaar toch niet hier is, waar leven en dood elkaar ontmoeten, of dat het althans een àndere dood is, die het leven hier ontmoet, niet háár dood. Het gelispel van het gras leidt hem alleen maar van haar af:

> ‘Geluiden van het hese gras
> doven uw laatste groet.’

En dus scheept hij zich weer in naar een nieuw oord van samenkomst, dat hij thans in de witte stilte van het winterlandschap gevonden meent te hebben, waar niets, geen geluid en geen kleur, zijn aandacht van haar dood kan afleiden. Evenals men bij de vroege Picasso van een ‘roze periode’, een ‘blauwe periode’ enz. pleegt te spreken, zou men ook de eerste fase van Achterberg's dichterschap in drie periodes kunnen indelen: een - vrij korte - groene periode, waarin wij vooral associaties met gras, bloemen, bossen aantreffen, een witte periode en een zwarte periode.

t.o. 126

t.o. 127

De ‘witte periode’ wordt gekarakteriseerd door de begrippen: wit, licht, stilte (‘broeder winter’, ‘zuster stilte’: de geliefde wordt aangesproken als ‘o lichtgenoot’) en in het rijm een overwegen van de a- en e-klanken; de plaats van rendezvous is het sneeuwlandschap:

> ‘De aarde blinkend wit...’

Nu is wit in werkelijkheid geen zelfstandige kleur; de kleur wit ontstaat door a l l e kleuren van de regenboog dooreen te mengen. In de kleur wit wordt de bonte verscheidenheid van de wereld dus indifferent gemaakt, wordt de wereld als verscheidenheid ontkend; door wit als schutskleur aan te nemen, onttrekt de dichter zijn i n t e n t i e aan de wereld-als-zodanig (intentie is altijd vormgeving, differentiatie). De verhouding met winter en stilte is dus feitelijk een negatieve geste en zijn ‘lichtgenootschap’ met de geliefde is dan ook een zeer negatief genootschap:

> ‘De aarde blinkend wit
> en onze lichamen z o n d e r v r o e g e r
> wandelend in dit’.

De onvolmaakte verhouding tot de geliefde wordt hier niet middels de dood tot een volmaakte verhouding getransformeerd, maar eenvoudig ontkend: want ‘zonder vroeger’ is de geliefde de geliefde niet meer. Nog duidelijker blijkt dit in de volgende regels:

> ‘Zo sneeuwt de dood het leven dicht.
> Er is geen angst meer en geen naam’,

waarin de ‘volmaakte verhouding’ dus wordt

gevonden door de onvolmaakte domweg in het niets op te lossen. Deze periode wordt dan ook vooral gekenmerkt door de termen ‘zonder’ en ‘geen’ (z o n d e r vroeger, g e e n naam, g e e n angst); maar met zonder en geen bereikt men niet meer dan een goedkope schijnoplossing. De techniek van de methode Coué - ook de poëzie is tenslotte een soort methode Coué - bestaat niet hierin, de patiënt te laten zeggen: ‘ik ben niet ziek’ - dat zou een grof vergrijp tegen de grondbeginselen van de suggestietherapie zijn -, maar hem de formule ‘ik ben gezond’ in de mond te leggen.

Nu is datgene, wat er in de ‘witte periode’ ontkend wordt, de wereld van kleur en geluid, wat er onder de lijkwade van de sneeuw begraven wordt, is de wereld van bloemen en bossen: de natuur, de buitenwereld. De positiviteit, die er achter deze ontkenning schuilt, is dus de binnenwereld, de wereld van de droom. In de nu volgende ‘zwarte periode’ wordt het rendez-vous met de geliefde dan ook in de droom verlegd, in de donkerte van de slaap:

> ‘Donkere bruid, ik ben uw bruidegom’.

De trefwoorden zijn: nacht, slaap, droom, donker (vooral in M o r e n d o wordt veel geslapen, er komen in deze bundel ook verscheidene ‘Slaapliedjes’ voor); in het rijm overweegt de ‘donkere’ o-klank. Zorgvuldig wordt de plaats van rendez-vous van de buitenwereld afgesneden; de dichter ontdoet zich ‘langzaam van de beelden van de dag’; geen gezichtsindruk:

‘met beide ogen dicht
ontwerpt het woord u in het wild
tegen het niet van ruimte en tijd...

en geen gehoorsindruk:

‘Ik heb vannacht met u gewandeld
in de dove lanen van de slaap’

uit de buitenwereld wordt meer toegelaten; in volledige isolatie wacht de dichter op de komst van de geliefde. En in de bovenstaande regels schijnt zij ook inderdaad gekomen te zijn... Het merkwaardige is echter dat er bij deze eerste fase van Achterberg's poëtische queste telkens, wanneer er van een ontmoeting sprake is, g e w a n d e l d wordt. In de ‘witte periode’ kwamen wij reeds de regels tegen:

‘en onze lichamen zonder vroeger
wandelend in dit’

en in de ‘zwarte periode’ zien wij hem wederom ‘wandelen’ in de dove lanen van de slaap; van een ‘bruidegom’, die zijn ‘bruid’ ontmoet, verwacht men toch andere dingen dan een-endje-om. Zoeken wij naar de betekenis van dit wandelen, dan kunnen wij het best van de volgende definitie uitgaan: samen-wandelen is zich gelijktijdig met gelijke snelheid in evenwijdige richting voortbewegen. Brengen wij deze definitie in verband met de volgende regels uit D e a d E n d :

‘E v e n w i j d i g aan deze schreden
gaat in de dood, geheel bevrijd
van onmacht binnen ruimte en tijd,
zij, wier lichaam ik heb beleden
als lied en gelukzaligheid.

Ben ik langs deze weg geleid -
ik weet niet waar hij wordt gesneden
van gene, maar ik ben bereid -
dan ga ik over in den vrede...'

- brengen wij de bovengegeven definitie in verband met deze regels, dan wordt de betekenis van al dat gewandel met één slag duidelijk - en wordt meteen duidelijk dat er nog steeds geen sprake is van een bevredigende oplossing. Al wandelend bewegen dichter en geliefde zich in evenwijdige richting voort; maar zij in de dood en hij in het leven en nergens komen dood en leven met elkaar in contact. Pas wanneer de evenwijdige lijnen elkaar snijden, gaat hij 'over in den vrede'; maar snijden evenwijdige lijnen elkaar? Ja, in de 'oneindigheid'. En al is hij nog zozeer 'bereid', het ogenblik waarop de beide lijnen elkaar snijden aan te grijpen - zolang dat ogenblik in de oneindigheid ligt, komt hij met enkel-bereidzijn geen stap verder...

III

Hier tekent zich een keerpunt in Achterberg's poëtische taktiek af. Ik zei hierboven dat men zijn ontwikkeling als dichter het best kan weergeven door een omschrijving van de modificaties, die het begrip dood successievelijk in zijn verzen ondergaat. Nu kan men het begrip dood in deze eerste fase vrijwel gelijk stellen met 'eeuwigheid' (al is het in de 'groene periode' meer het eeuwige in de natuur en in de 'zwarte' meer het eeuwige 'achter de sterren', dus als b u i t e n het heelal gedacht) of met het Niets-dat-tegelijk-

het-Al-is van de mystici. Zoals wij uit de geschriften van de mystici weten, leert men deze eeuwigheid slechts kennen door volledige overgave; wij zien Achterberg dan ook contact zoeken met de eeuwigheid door in het gras te gaan liggen, door zich muisstil te houden, door te slapen, enz. Het is de taktiek van de volstrekte passiviteit:

> ‘Ik ben een vijver zonder rimpeling
> met alle hemelen in mij weerkaatst’

en elders:

> ‘Ik ben een open morgen.’

Maar zo hij er al in slaagt de eeuwigheid deelachtig te worden, de geliefde blijft hem ontglippen; hij ontmoet haar alleen voor zover zij óók-eeuwigheid is, voor zover zij ‘achter de sterren schrijdt’. Als óók-eeuwigheid lost zij echter op tot een abstractie, die in geen enkel verband meer staat tot de geliefde, waar hij in zijn poëtische probleemstelling van uitging. In A f v a a r t schreef hij:

> ‘-.... want ergens wordt
> haar naam bewaard e n h a a r l i c h a a m
> i s d a a r o o k b i j...’

Lichaam en ‘naam’, lichaam en ziel zijn immers niet te scheiden, maar vormen één organische eenheid en als hij haar lichaam niet méé terugwint, verliest de hele onderneming haar zin. Het heeft misschien zijn nut, hier weer eens op de sociale parallel te wijzen. Het probleem, waar het in Achterberg's poëzie om gaat, is het

probleem van de verhouding tot de ‘Ander’; daar dit probleem in de sexuele verhouding in zijn praegnantste vormt beleefd wordt, is het voordehandliggend dat het juist deze relatie is, die Achterberg het meest, ja bijna exclusief, bezighoudt. Maar waar de liefde, in een poging om de afzonderlijke ikheden op te heffen in een hogere eenheid, successievelijk met diverse vormen van dood geconfronteerd wordt, is het niet moeilijk in de drie perioden van deze confrontatie tevens sociale attituden te zien. In de ‘groene periode’ wordt de ideale verstandhouding met de Ander gezocht in het geroezemoes van de massa, het vlaggezwaaiende nationalisme, het versmelten in een diffuus Wij; ‘samen bloem zijn’ zou men kunnen vertalen door samen-Nederlander-zijn, samen-een-voelbalmatch-bijwonen, samen-staken. In de ‘witte periode’ keert de dichter de maatschappij de rug toe, terwijl hij in de ‘zwarte periode’ in de teruggetrokkenheid van zijn studeerkamer een schone utopie ontwerpt, een samenleving, die niet uit gewone mensen bestaat, maar uit louter ideale reproducties van De Mens. Een ogenblik lang meent hij misschien daarmee de ideale verhouding tot de Ander gevonden te hebben; de abstracte Mens, meent hij, is immers de essentie van elke concrete mens en wanneer men maar met die essentie in het reine is, volgt de rest vanzelf. Maar zodra hij uit de donkere beslotenheid van zijn studeerkamer in het volle daglicht komt, smelt De Mens als sneeuw onder de zon; en hoeveel moeite hij zich ook geeft, zijn abstracte Mens in de concrete mensen, die hij ontmoet, terug te vinden, het mag niet baten:

‘Ontsta als mond en ogen,
gedaante van vannacht.
De zekerheid waarmee ik wacht
doet het misschien gedogen.’

Maar alle monden en ogen, die hij tegenkomt, zijn vreemde monden en ogen, die in geen: relatie tot de ‘gedaante van vannacht’, de abstracte Mens van de studeerkamer, staan; ‘De Mens’ is ook inderdaad maar een ‘gedaante’ en alle zekerheid waarmee hij wacht ten spijt, blijft het een gedaante, die geen ‘mond en ogen’ wil aannemen, die niet met mond en ogen van de concrete ander wil samenvallen.

‘Ik lig in donker u gelijk’,

constateert hij in de besloten rust van zijn kamer en het lijkt of in dit gelijkzijn de ideale verhouding tot de Ander gevonden is; maar zodra hij zich op straat begeeft, moet hij er aan toevoegen:

‘op adem na en ogenblik.’

En horen adem en ogenblik tenslotte niet evenzeer tot de essentie van de mens? De mens is immers een in de tijd levend wezen; abstraheert men van tijd en leven, dan houdt men een ‘gedaante’ over, die zo vaag is dat men er alleen aan ‘gelijk’ kan worden door zo weinig mogelijk te denken en zo weinig mogelijk te doen (want zowel denken als doen is: vormgeven), door zijn gedachten uit te schakelen en passief in het donker te gaan liggen. Maar juist als hij meent een zuivere verhouding tot de Ander gevonden te hebben, gaat de deur open en komt de wèrkelijke

Ander binnen, de ander met ‘adem en ogenblik’, en hij merkt dat hij tekortgeschoten is:

> ‘Gij kwaamt terug onverwacht en vond mij slapen.’

‘Onverwacht’ - met een schok - realiseert hij zich dat hij op de verkeerde weg is, dat het maar een fantoom is, waarmee hij gewandeld heeft in de dove lanen van de slaap. ‘Zij’, de Ander, komt terug en vindt hem slapen; de Ander, die hij zoekt, bevindt zich dus niet in, maar buiten de slaap. De ‘essentie’, die hij in de confrontatie van de geliefde met de dood gevonden meende te hebben is niet háár essentie, realiseert hij zich nu; terwijl hij in de contemplatie van de gestalte, die ‘zoet en mild achter de sterren schrijdt’, verdiept is, overvalt hem ‘onverwacht’ een concrete herinnering: een gebaar, een woord, ‘mond en ogen’.... En de herinnering vindt hem slapen: terwijl er toch pas sprake van essentie kan zijn, waar àlle facetten van haar wezen in één vorm zijn samengevat. Door haar beeld achter de sterren te plaatsen, ‘snoert’ hij alle aardse herinneringen ‘af’; met het gevolg dat haar ‘bestanddelen’ een leven op eigen houtje gaan voeren en geheel ‘verwilderen’, d.w.z. meer en meer het contact met wat hen bijeenhield verliezen:

> ‘Steeds meer bij zich vandaan is aangevangen
> uw voortbestaan, een stergewijze vlucht.
> Reeksen bestanddeel, afgesnoerd, bevrucht,
> zie ik als dril in voorjaarssloten hangen.’

Hij splitst haar dus in tweeën, in een ‘eeuwige’ en een ‘tijdelijke’, een ‘hemelse’ en een ‘aardse’

helft, waarbij hij de hemelse helft als het wezen, de tijdelijke als de schijn ziet; maar het gevolg is dat de hemelse helft steeds hemelser, d.w.z. steeds abstracter, wordt en de aardse langzaamaan 'verwildert', waarbij dus de geliefde als zodanig meer en meer in het niet verzinkt. In D e a d E n d spreekt Achterberg van 'uw onvoltooide lot'; het is dus zaak, haar lot te voltooien. Maar alle tijdelijke elementen, het lichaam, 'adem en ogenblik', ontkennen, is geen voltooien, maar afbreken. En bovendien, het gaat er niet om het lot van 'een mens', van juffrouw X te voltooien, maar het lot van de A n d e r, van de g e l i e f d e, d.w.z. een lot, voor zover het betrokken is op het lot van Achterberg; het gaat immers in dit experiment om de vervolmaking, de 'voltooiïng', van de r e l a t i e ik-gij. En men kan een relatie niet in het reine brengen door te gaan slapen en alles maar aan de ander over te laten; al 'bidt' de ander zich nog zozeer 'ten bloed', zijn krachten raken spoedig uitgeput, wanneer hij geen steun ontvangt van deze zijde. In de bundel T h e b e wordt het gebed dan ook plotseling door 'noodsignalen' vervangen; er begint paniek te heersen aan de andere kant; wanneer de dichter niet gauw wakker wordt, zal de Ander voorgoed voor hem verloren gaan. Hij kan niet langer in zijn passieve houding volharden, hij moet ingrijpen:

> 'Ik weet wel dat ik u niet weervinden zal
> als ik hier blijf liggen...'

Hij realiseert zich dat adem en ogenblik er 'ook bij' hoort en dat hij door te slapen slechts

in contact met de eeuwigheid raakt, maar niet met de Ander. En weldra zien wij hem dan ook een nieuwe taktiek toepassen: die van de activiteit, de agressiviteit, de A n g r i f f, zoals het in T h e b e heet; de werkwoorden 'liggen' en 'wachten' worden vervangen door 'boren', 'bijten', 'zengen', 'slaan'. Parallel met deze nieuwe taktiek verandert ook het begrip dood van aspect en daarmee tevens de formule, waarvan hij oorspronkelijk was uitgegaan. Ik zei dat de gedachtenverbinding 'de geliefde is dood' hem daarom zo fascineerde, omdat hij daarin een kans zag, de verhouding tot de geliefde, tot de Ander, te vervolmaken; gaat de geliefde in de dood, dat is in het eeuwige leven, op, dan bestaat wellicht de mogelijkheid, langs mystieke weg een nieuwe verhouding met haar aan te knopen, die harmonischer is dan de aardse. Hierin heeft hij echter gefaald; het gezicht van de geliefde is in de nieuwe verhouding geheel verloren gegaan en het is een verhouding tot een vormeloze gedaante geworden in plaats van tot de getransformeerde geliefde. Hij heeft zijn geliefde dus aan de dood verloren; duidde hij de ménage à trois met de dood oorspronkelijk als een 'zoete verbintenis' aan, thans wordt de dood de boze draak, die de prinses gevangen houdt, thans wordt de dood de vijand, uit wiens handen hij de geliefde moet redden. Hiermee krijgt de formule 'de geliefde is dood' een geheel nieuw aspect; had deze formule in de eerste periode de zin van: de geliefde is volmaakt, haar 'lot is voltooid', thans krijgt zij de zin van: de geliefde is n i e t volmaakt, haar lot is n i e t voltooid: zij is een gevangene en

de dichter moet haar uit het gevang van de dood bevrijden om haar lot te voltooien (want haar lot als 'geliefde', als de Ander, kan slechts voltooid worden in relatie tot de dichter). Maar hiermee is de dichter weer precies even ver als vóór hij in A f v a a r t aan boord stapte; met dit verschil dat de dood thans in de onvolmaakte verhouding opgenomen is. Was eerst de onvolmaaktheid de vijand, die hij in bondgenootschap met de dood (als 'het eeuwige leven') bestreed, thans is het de dood, waartegen hij - in bondgenootschap met wie zullen wij straks zien - te velde trekt, thans is het de dood, waaruit hij de geliefde moet bevrijden. Het blijkt juist de dood te zijn, die, als het absolute Niet, als de grens, waarop elk volmaaktheidsstreven doodloopt, de onvolmaakte verhouding, de noodzakelijke onvolmaaktheid van èlke verhouding tot de Ander, op zijn geweten heeft. Het absolute Niet: want de dood blijkt niet het 'eeuwige leven' te zijn, maar datgene wat het leven eeuwig 'onvoltooid' maakt, omdat juist in de dood het eeuwigheidsverlangen in de mens (het verlangen naar 'de gestalte die achter de sterren schrijdt') 'doodloopt' op het tijdelijke: adem en ogenblik, mond en ogen, die in het licht van het eeuwigheidsverlangen zinloos als 'voorjaarsdril in sloten' komen te hangen. De dood, waarmee hij de onvolmaaktheid wilde opheffen, blijkt juist de oorzaak van die onvolmaaktheid te zijn; de dood, waarmee hij de 'schrijnende wonde' wilde helen, blijkt juist de schrijnende wonde zèlf te zijn. De dood is dus reeds in het leven aanwezig vóór de 'officiële' confrontatie met de dood; 'de geliefde is dood'

is niet een mogelijkheid, maar een tautologie; de geliefde is altijd dood, de geliefde kan niet anders dan dood zijn, omdat de dood de menselijke onvolmaaktheid zelf is, ‘het niet’, dat elk eeuwigheidsstreven doet stranden op het absurde.

IV

Hierboven heb ik al aangegeven, op welke gronden Don Quichot-Achterberg tegen alle beter weten in toch de strijd tegen dit ‘niet’ onderneemt; ik zei dat het de passie was, die zwaarder woog dan alles, zwaarder zelfs dan ‘het Niet’. Maar een strijd zonder enige hoop is een fictie; elke strijder, al is het voor de meest hopeloze zaak, blijft geloven in een wonder. En het wonder, waar Achterberg in gelooft, is het vers. Door middel van het vers zal hij de geliefde uit het schimmenrijk van de Onvolmaaktheid, het schimmenrijk, dat het leven op aarde is, bevrijden; het vers is een wonder, waarvoor zelfs ‘het niet’ uiteindelijk zal moeten zwichten.

Nu wordt er zo vaak over de wonderen der poëzie gesproken dat men gewoon is geraakt zich, zodra het woord ‘poëzie’ valt, over niets meer te verwonderen. Wanneer Achterberg beweert in zijn vers de geliefde uit het niet van de dood terug te halen - met ‘haar lichaam er bij’! - dan pleegt de kritikus slaperig van ja te knikken (on en a vu d'autres!) en enige schone volzinnen aan de taalmagie te spenderen. Toch ligt het voor de hand, zich af te vragen, hoe dat wonder nu eigenlijk precies in zijn werk gaat, hoe die ‘taal-

magie' functionneert en in hoeverre wij de dichter op zijn woord moeten geloven.

Bladeren wij de diverse bundels van Achterberg door dan valt het ons op dat op de voorpagina van elke bundel - afgezien van de eerste bundel A f v a a r t , die aan niemand, en M o r e n d o dat aan 'de zuivere' is opgedragen - een 'Voor die-en-die' prijkt: voor Roel Houwink, voor Ed. Hoornik, voor Gerrit Kamphuis, voor Dr A.L.C. Palies, voor Aafjes, voor Vestdijk, voor Mr Jan Thomassen, voor Jan Vermeulen, voor A. Roland Holst, enz. enz. Valt ons op, zei ik: want waar het in de verzen van Achterberg om niets dan zijn relatie tot de geliefde gaat, waar elk vers een nieuw rendez-vous met de geliefde wil zijn, vraagt men zich met enige verwondering af, wat al die pottenkijkers, al die Dr Paliesen, Hoornikken en Mr Jan Thomassen daarbij eigenlijk komen doen. Het is toch alleen maar een affaire tussen hem en haar, zou men zo zeggen; vanwaar al die gasten op het rendez-vous van 'bruid' en 'bruidegom'? Wel - waarom nodigt men überhaupt gasten op een bruiloft? Daar zijn natuurlijk verscheidene redenen voor op te geven: het gezin immers vormt de grondslag van de maatschappij en het stichten van een nieuw gezin is dus een sociale gebeurtenis, die even grootscheeps gevierd moet worden als de eerste-steenlegging voor een nieuw postkantoor; in de verre, verre oertijd had elke man recht op elke vrouw: vandaar het nog altijd geldende gebruik om, waar een man een vrouw voor zich alleen opeist, zijn medemannen een schadevergoeding te geven in de vorm van lekker-eten en lekker-

drinken; enz. enz. Maar zit er niet ook een eenvoudige psychologische reden achter? De onzekerheid van de man tegenover het mysterie vrouw, een onzekerheid, waartegen de bruiloftsgasten met de brutale zekerheid: zij is van hem, die hij in hun ogen leest, een bastion moeten vormen? Het is een kwestie van r e a l i t e i t , zou men misschien kunnen zeggen; de gelukwensen, de speeches, de gestandaardiseerde bruiloftsgrappen - hoe meer gestandaardiseerd, hoe beter -: zij dienen alleen maar om meer realiteit aan de gebeurtenis te geven, om de gebeurtenis uit de sfeer van het mysterie in de vertrouwde sfeer van de realiteit te brengen. Want het is pas de verwoording, die de wereld tot werkelijkheid maakt, een feit is pas helemaal reëel, wanneer het dubbel en dwars is platgedrukt onder een vracht van commentaren (in oorlogsdagboeken leest men herhaaldelijk dat het begin van de oorlog de auteur een ‘gevoel van irrealiteit’ gaf; pas wanneer de oorlog via radio en pers is plat-gecommentarieerd, verdwijnt dat gevoel).

Wanneer Achterberg dus een hele reeks gasten op zijn bruiloft nodigt, dan kunnen we aannemen dat het om dezelfde reden geschiedt: om r e a l i t e i t aan de gebeurtenis te geven, om het ‘voltooide lot’ wáár te maken. En hij heeft deze gasten, deze getuigen des te dringender nodig, naarmate het feit - het winnen van de geliefde in duel met ‘het niet’ - onmogelijker schijnt. Het is alleen hun commentaar dat het feit van de vereniging van de dichter met de geliefde werkelijk kan maken; de plaats, die in de eerste fase van Achterberg's dichterschap door de dood werd in-

genomen (immers, het was de dood, waarvan hij de verwerkelijking van de ideale verhouding tot de geliefde verwachtte), wordt thans, nu de dood naar het andere kamp verhuisd is, ingenomen door Jan Vermeulen, Dr A.L.C. Palies en A. Roland Holst. Telkens opnieuw brengt de dichter het schouwspel van zijn duel met het Niet, de vernietiging van het Niet, en het redden van de geliefde, voor het voetlicht (‘ik sta met u in scène’, zegt hij in een van zijn verzen), om in het applaus van zijn gehoor de zekerheid te vinden dat het allemaal werkelijk is geweest. Kan men het Niet vernietigen? Ja: als men maar iemand vindt, die het gelooft; maar hoe krijgt men de mensen er toe om aan de vernietiging van het Niet te geloven? Op dezelfde wijze, waarop alle godediensten er in slagen, hun voor het gezond verstand absurde stellingen te doen geloven: door ze te symboliseren, door er een s c h o u w s p e l van te maken, door ze niet aan het abstracte verstand ter beoordeling aan te bieden, maar aan de concrete waarneming, die alles wat zij ziet voor zoete koek aanneemt. Zo maakt ook Achterberg van zijn probleem een legende, een m y t h e . Hoe die strijd tegen het Niet nu eigenlijk precies in zijn werk gaat, komen wij nergens te weten; we krijgen alleen in elk vers nieuwe metaforen, nieuwe symboliseringen van deze strijd te zien.

> ‘Vanen van moed ontvouwen zich
> om de bazuinen van het woord
> tegen de ringmuur van uw oord
> te steken tot hij zwicht.’

Dit is het grondschema van al deze verzen; hier symboliseert hij zijn strijd in de belegering van

Jericho, elders vergelijkt hij zich met Napoleon, met Alexander de Grote, met Orpheus, die Eurydice uit de onderwereld haalt, met de prins, die Doornroosje wekt, met de Rattenvanger van Hameln, enz. enz. Steeds nieuwe beelden, steeds nieuwe symboliseringen om de menigte in de mythe te doen geloven; steeds opnieuw krijgen wij te horen, hoe groots en heldhaftig de strijd wel is, bundel na bundel put hij zich uit in steeds weer nieuwe symboliseringen; maar de werkelijke strijd, de werkelijke overwinning krijgen wij nergens te zien. De 'werkelijke' gebeurtenis, het mystieke huwelijk van Achterberg en zijn geliefde, vindt dan ook niet in de verzen van Achterberg plaats, maar in de commentaren van Aafjes, Hoornik, enz., of liever gezegd: in de Achterberg-mythe, die zich in en uit deze commentaren gevormd heeft, in het 'geloof' van de poëzieminnaaars, die het mysteriespel van Achterberg bijwonen.

Sedert de dichter de dood tot het absolute Niet gemaakt heeft en daarmee de 'volmaakte verhouding' buiten zijn dichterschap als zodanig geplaatst, kan hij niet anders doen dan dezelfde mythe, hetzelfde verhaal van de dappere strijd, tot in het oneindige variëren. Waren het eerst de oude mythische symbolen Orpheus en de Rattenvanger van Hameln, later gaat hij meer en meer symbolen ontlenen aan de nieuwe mythologie: die van de wetenschap.

> 'Achttien aminozuren waren
> het eiwit, waarmee gij begon,
> lees ik in deze lexikon.
> Het doet me door de ruiten staren.'

De lexikon en het ‘handboek’ worden zijn livres de chevet; de strijd wordt steeds meer in chemische of natuurkundige termen, met behulp van allerlei stoffen: radium, asbest, email, bakeliet, cellophaan, of in mathematische formules, met behulp van de begrippen quotiënt, product, grootste gemene veelvoud, exponent enz. uitgebeeld. De mythologie van de wetenschap heeft nu eenmaal meer vat op de moderne mens dan de klassieke mythen van Orpheus en de Rattenvanger; en daar Achterberg door de aard van zijn dichterschap meer dan wie ook slaaf is van zijn publiek, is hij wel gedwongen de moderne mens naar de mond te praten. Niets is geschikter om de twintigste-eeuwse gemeente in de, de vorming van de mythe begunstigende, gewijde stemming te brengen dan de verwijzing naar een uitspraak van Dr H.A. Kramers in het 1ste deel, blz. 276 van het Handboek van het Moderne Denken: ‘Dat mogelijkerwijze ons nog onbekende energievormen en transformaties van energie bestaan, is niet uitgesloten...’ Het speculeren op het bijgeloof van de exactitude: het nauwkeurig vermelden van deel en pagina, waarop Dr Kramers' uitspraak voortkomt, de vermelding, bij het aan het Leerboek der Natuurkunde van Dr Everhard Bouwman ontleende motto van O s m o s e , dat deze zinsnede in deze vorm speciaal in de 11de druk van bedoeld leerboek staat, behoren tot het noodzakelijk ritueel van het nieuwe, ‘wetenschappelijke’ mysteriespel. Het is het bijgeloof van onze tijd dat wat speciaal op blz. 276 of speciaal in de 11de druk staat, niet anders dan waar kan zijn; ‘cijfers liegen niet’ - evenmin als griekse woor-

den. Hoe meer griekse woorden men dus gebruikt, des te gunstiger is het klimaat voor mythevorming; des te meer kans heeft men dat de mythe gelóófd wordt - èn dat men er van de weeromstuit zelf aan gelooft.

> ‘Tellen behoort bij uw verklaren
> - - - - - - - -
> Meting en mooglijkheid bevatten
> de eenheid om uw dood te schatten.
> Ik ben u grafisch op het spoor.’

N a s c h r i f t. ‘Don Quichot in het Schimmenrijk’ noemde ik dit opstel. We hebben gezien dat het Schimmenrijk niet anders dan het leven op aarde is, de menselijke onvolmaaktheid, waartegen de dichter zich in zijn verzen verweert. Ik zei ook dat deze Don Quichot normaler èn gekker is dan de ‘klassieke’: normaler omdat hij wéét dat hij tegen windmolens vecht, gekker omdat hij de strijd voortzet. Maar zonder mythe, zonder geloof in een wonder, kan men tenslotte niet strijden: wetende dat het niet het niet is, werpt de dichter al zijn passie in het vers; als het vers geen wonderen kan doen, heeft het hele leven geen zin. Maar het leven móét een zin hebben, omdat mem anders net zo goed zelfmoord kan plegen, en dus móét de poëtische onderneming slagen; en hoe hopelozer de zaak er uit ziet, des te fanatieker klampt hij zich aan de mogelijkheden van de poëzie vast. Vandaar zijn verbijsterende productiviteit... Dichten ie hier geen spel, maar een levensbelang.

Om eventuele misverstanden, waarvoor, zoals mij na de publicatie van dit essay in het litteraire maandblad Podium is gebleken, het nederlandse litteraire klimaat bijzonder gunstig schijnt te zijn, uit de weg te ruimen, nog het volgende:

1. Bij een, ondanks de schijnbare smalheid van zijn thematiek, zo rijk dichter als Achterberg kan men, zonder in nietszeggend geklets te vervallen, moeilijk alle aspecten tegelijk behandelen; ik heb mij daarom in dit opstel tot dat aspect bepaald, dat mij het meest boeide, en andere aspecten, zoals b.v. het zeer belangrijke religieuze, buiten beschouwing gelaten. Trouwens, ook de thematiek is zich - men leze er zijn laatste verzen op na - aan het verbreden, waarbij men een toenemende concrete sociale belangstelling kan constateren; ik wil dit slechts even aanstippen, het is m.i. nog te vroeg om er steekhoudende conclusies aan te verbinden.

2. Dit opstel beoogt slechts een structuuranalyse van Achterberg's oeuvre te geven, geen aesthetische waardering; ik zou er dus, om hen, die in mijn beschouwing de traditionele lyrische loftrompetten missen, gerust te stellen, voor de compleetheid aan toe kunnen voegen, dat ik Achterberg's poëzie óók mooi vind, ja, dat ik hem als de grootste levende nederlandse dichter beschouw. Maar hiermee doe ik reeds een concessie aan de misverstaanders, die mij eigenlijk niet geheel verantwoord lijkt; immers, ik speel daarmee diegenen in de kaart, die schoonheid beschouwen als een soort saus over de pudding, iets wat ‘er bij komt’, maar met de gedachteninhoud op zichzelf niets te maken heeft. Daarom: wan-

neer ik zeg dat Achterberg's dichten een l e v e n s b e l a n g is, dan impliceert dit dat zijn gedichten een existentiële geladenheid vertonen, waardoor zij niet anders dan mooi kùnnen zijn, omdat existentiële geladenheid en schoonheid - schóónheid, niet wat Sierksma ‘fraaiheid’ noemt - identiek zijn. Ik kan mij derhalve, ter compensatie van de schijnbaar volmaakt negatieve conclusie, waartoe ik ten aanzien van Achterberg's poëtisch avontuur kom, het best zo uitdrukken: dat hij, zo hij dan geen definitieve verlossing vindt - en ook niet kan vinden, omdat het ‘onvoltooide lot’ nu eenmaal een wezenskenmerk van de mens is - door de hoogspanning, waartoe hij zijn problematiek opvoert, toch althans die (eeuwig) provisorische verlossing bereikt, die men met de term schoonheid pleegt aan te duiden.

3. Verscheidene conclusies, waartoe ik in dit opstel kom, gelden niet alleen voor de poëzie van Achterberg, maar voor de ‘absolutistische’ poëzie überhaupt. Ik versta onder ‘absolutistische’ poëzie de moderne poëzie voor zover zij de Baudelaire-Mallarmé-Rimbaud-traditie voortzet - in ruimere zin de romantische traditie, die op Byron en Shelley teruggaat -; d.w.z. die poëzie, die zichzelf de eis van ‘het absolute’ stelt, die haar vervulling niet zoekt in de harmonische ordening van het zijnde, maar in het gepassionneerde doorbreken van het zijnde in de richting van het absolute Zijn (bij Achterberg: de vernietiging van het niet, dat het absolute Zijn tot contingente zijnden - ‘reeksen bestanddeel’ - versplintert). Ik acht de term’ absolutistisch’

voor deze poëzie juister dan de vaak gebezigde term ‘magisch’: de magie immers tracht met bovennatuurlijke middelen een natuurlijk resultaat te bereiken, in de poëzie der primitieve volken b.v. regen, wederliefde, overwinning van de vijand, anders gezegd: de magie is p r a c t i s c h ingesteld (op het zijnde gericht) en streeft slechts een p a r t i ë l e v e r l o s s i n g - van droogte, onbeantwoorde liefde, enz. - na, terwijl het in de bedoelde moderne poëzie om de t o t a l e v e r l o s s i n g, zoals die beleefd zou, worden in de opheffing om de t o t a l e v e r l o s s i n g, zoals die beleefd zou worden in de opheffing van het contingente, het ‘onvoltooide’, gaat. Tenslotte is de conclusie, waartoe ik ten aanzien van Achterberg kom, geen andere dan die van Mallarmé, voor wie - evenals voor Achterberg - poëzie was: het zoeken naar het éne woord, waarmee de wereld uit haar voegen gelicht zou kunnen worden - ‘un coup de dés n'abolira jamais le hasard’. Logisch gesproken ontneemt deze conclusie de moderne poëzie, die juist berust op het geloof aan de mogelijkheid van een ‘definitieve worp’, die de contingentie van het zijnde zal afschaffen, elke reden van bestaan; daarom kan zij haar bestaansrecht slechts funderen op een instantie b u i t e n haar zelf: i.c. in wat ik de ‘mythe’ noemde. Dat dit bij Achterberg sterker aan de dag treedt dan bij de meeste andere dichters komt doordat hij nu eenmaal een der grootste en zuiverste representanten van het moderne ‘absolutistische’ dichtertype is.

In een persoonlijk gesprek wees Achterberg mij er op dat de ‘opdrachten’ van zijn bundels,

waar ik zo vergaande conclusies uit getrokken had, stuk voor stuk psychologisch zònder een beroep op de publiek-theorie te verklaren zijn. Dat is heel goed mogelijk, maar de psychologie is een gecompliceerde zaak en het r e s u l t a a t - het enige waar ik als criticus mee te maken heb! - is in ieder geval, dat wij in elke bundel een mijnheer op de voorste rij instemmend zien zitten knikken (een mijnheer, die daar zit als s y m b o o l voor het feit, waar het hier om gaat: de gevoeligheid voor andermans oordeel, de behoefte aan 'medestanders'). Ik heb het recht, dit bij een zo uitgesproken 'absolutistisch' dichter als Achterberg vreemd te vinden. Immers, waar gaat het Achterberg om? Om met behulp van het éne woord de bestaande wereld - met knikkende mijnheer en al dus! - op te blazen. Dat hij daar zijn beste vrienden toe uitnodigt en deze bereidwillig aan de uitnodiging gehoor geven, bewijst dat noch hij noch zijn invité's a l s p a r t i j aan deze opblazerij geloven; c o m m u n i c e r e n d echter in het poëtische kijkspel, d.w.z. van de relatie gastheer-invité in die van acteurtoeschouwer overgaand, maakt de scepsis plaats voor een geloof in de realiteit van het geacteerde - althans wanneer, zoals bij Achterberg het geval is, de acteur 'vent' genoeg is om deze gelovige communicatie af te dwingen. Wat er dus in deze poëzie plaats vindt, is niet een vernietiging, maar een p l a a t s v e r v a n g e n d e, een geacteerde vernietiging van het niet, een vernietiging waarvan de realiteitsillusie dus essentieel van een auditorium (èn natuurlijk van het formaat van de dichter) afhankelijk is. Dichten kàn voor

de absolutistische dichter niet anders dan acteren zijn, dat wil zeggen: plaatsvervangend dichten (elk vers is een surrogaat voor het ‘éne woord’), maar ook: deze poëzie verdraagt geen epigonisme - alleen een sterke dichterlijke persoonlijkheid is in staat, de paradox van deze poëzie om te zetten in een als natuurlijk geaccepteerde poëtische realiteit.

Nogmaals, zuiver a e s t h e t i s c h gesproken hebben termen als acteren, plaatsvervangend dichten e.d. natuurlijk geen enkele zin; aesthetisch gesproken zijn Achterberg's gedichten zonder meer poëzie, in de hoogste betekenis, die men aan dat woord kan hechten; voor een goed begrip van de s t r u c t u u r van deze poëzie, de spanning, waaruit zij geboren wordt, komen deze termen mij echter verhelderend voor en kunnen daarmee, dunkt mij, de waardeering van dit oeuvre alleen ten goede komen.

PAUL RODENKO

Poëzie als ernst

Geen dichter is een zo gemakkelijke prooi voor snobs als Gerrit Achterberg. Zijn werk voldoet aan alle voorwaarden, die dit ras het leven mogelijk maken: het is erkend door de literaire gezaghebbers, het is ongewoon en daardoor hogelijk interessant en men kan er over spreken in enkele geijkte termen, die van de plicht tot begrip ontslaan zonder een manco aan begrip te verraden. Voor deze constatering is alleen nodig, dat men eens een 'besloten avond' bijwoont, waar de dichter uit eigen werk voorleest. Enkele verstolen blikken op de plechtig domme gezichten van bekende literatoren en andere liefhebbers van poëzie zijn dan voldoende voor een uitgebreide oriëntatie op dit terrein. Heeft men dan nog het ongeluk, dat er pauze met of zonder koffie met of zonder koek is, dan heeft men na verschillende aarzelend diepzinnige gesprekken een paar nuttige dingen geleerd, vooral wanneer men deze lessen zonder pardon toepast op de snob in zichzelf.

De snob in onszelf kan zich aan niemand beter optrekken dan aan Achterberg. Zijn werk is moeilijk. En wanneer wij, moeizaam analyserend, een van zijn gedichten langzamerhand uit het vormeloze zien oprijzen, totdat het op een gegeven ogenblik plotseling in zijn begrijpelijke structuur doorzichtig voor ons staat, ontkomt niemand van ons aan de verrassing, die doet zeggen: wat is het mooi! Laten wij ons niet vergissen en daardoor de snob-in-ons de vrije teugel laten. Deze verrassing is van dezelfde orde als de ervaring van het moment, waarop een gecompliceerd vraagstuk uit de analytische meetkunde voor ons verstand duidelijk wordt. Het is de verrassing, die begrip en

schoonheid verbindt. Maar het is een vergissing, wanneer men door deze gemeenschappelijke, formele factor niet meer tussen begrip en schoonheid onderscheidt. Ook bij een vraagstuk uit de meetkunde en ook bij het doorzichtig worden van de wetten van Keppler (ten aanzien van schrijver dezes is ook dit snobisme), dwingt iets ons te zeggen, dat het mooi is. Dit sedert Plato nog steeds actuele probleem zij in de zorg der filosofen aanbevolen. Op dit ogenblik is voor ons slechts van betekenis, dat de schoonheid van een gedicht iets anders is dan de schoonheid van de wetten van Keppler. Een astronomische wet en een gedicht kunnen ons beide verrassen en door deze verrassing tot erkenning van schoonheid nopen; alleen het gedicht is in staat om ons met zijn schoonheid in het hart van ons bestaan te raken, ons totaal te treffen. Voor de schoonheid van de poëzie geldt op de een of andere wijze steeds: tua res agitur. Daarom is het niet verantwoord om bij een gedicht het woord schoonheid in de mond te nemen, wanneer wij het wel begrijpen, maar er niet door geraakt zijn.

De hierboven gesignaleerde vergissing kan men ook wetenschappelijk maken. Het is bijvoorbeeld zeer goed mogelijk om een vers van Achterberg te benutten als illustratie in een betoog over Existenzphilosophie en literatuurbeschouwing en het met een verwijzing naar de moderne psychologie en met een parallel uit de Egyptische godsdienstgeschiedenis te classificeren, zoals Dr S. Dresden dat doet. Hij spreekt van het experiment, dat Achterberg beproeft, en drukt hem met dit woord reeds uit de literaire in de natuurwetenschappe-

lijke hoek. Wanneer deze poëzie een experiment is en wanneer er dan ook nog van schoonheid sprake zal zijn, dan is de enige vraag, die ter zake doet, of wij in staat zijn om dit experiment reproducerend méé te maken. De omstandigheid, dat het individuele of het collectieve onderbewuste structuren vertonen, die in het algemeen parallel lopen aan de tendenzen van Achterbergs poëzie, is niet voldoende om uit te maken of de bizondere vorm, waarin deze structuren zich in deze gedichten voordoen, dat contact met onze psyche kan maken, dat wij schoonheid noemen.

Nu is het waar, dat veel dichters het slachtoffer worden van snobs. Voor de meesten van hen is dat niet erg ook. Maar ten aanzien van Achterberg is het een ramp, omdat de snob-in-ons verhindert, dat wij deze dichter ernstig nemen, terwijl hij dat meer dan vele anderen verdient.

Wanneer men maar lang genoeg in zijn bundels leest, raakt men er mee vertrouwd. Deze vertrouwdheid is niet een winst, maar verlies, omdat zij het banale gevolg van gewenning is. De concierge van de grootste sterrenwacht vindt doel en middelen der astronomie volkomen normaal. Om Achterbergs betekenis juist te schatten, zal men zich daarom de verbluftheid moeten herinneren van het ogenblik toen men hem voor het eerst las. De verbijstering over de man, die dít aandurfde, was waarachtig niet een vergissing. Het waren niet vorm en techniek, die ons verstomd deden staan. Op dat terrein is ongeveer alles wel vertoond. En bovendien, alle vormfanaten en belijders der alleenzaligmakende fraaiheid zullen steeds weer hun benen breken over

de poëzie van Achterberg. Het beste bewijs daarvoor is, dat het juist de dichters zijn, die het noodzakelijk achten deze gedichten in te leiden. Het ondanks vele tekortkomingen voortreffelijke essay van Bertus Aafjes 'De dichter van de sarcophaag' moet hier apart worden vermeld. Ook hij ziet geen kans om de strikt poëtische betekenis van Achterberg toe te lichten zonder een even duidelijk als beeldend betoog over het eigen domein van de dichter, d.w.z. over hetgeen hij te zeggen heeft.

Dit eigen domein van Achterberg is de enige achtergrond van zijn poëzie. Wie niet tot dit gebied kan doordringen, kan over zijn verzen niets anders zeggen dan dat hij ze niet begrijpt. Illusies zijn hier goedkoper dan ooit. Het domein van Achterberg ligt lichtjaren verder dan het land waar een A. Roland Holst zich pleegt op te houden, een dichter, die volgens Van Duinkerken, toch ook slechts een slecht begrepen populariteit geniet, moeilijk is en duister.

Wij kunnen de aesthetische waarde van een dichter, die spreekt over zaken waar wij geen weet van hebben, niet bepalen. Dat dit 'weet hebben van' niet alleen in rationele zin moet worden opgevat, spreekt wel vanzelf, hoewel daartegenover aangestipt moet worden, dat intuïtie en wat dies meer zij ook niet alles weet. Het is dus de vraag of wij in staat zijn om tot in Achterbergs territorium door te dringen, om niet alleen te begrijpen, maar ook weet te hebben van wat hij zegt.

Gemakkelijk is het niet om dit werk in één formule te vatten. Het Orpheus-en-Eurydice-motief

ervan is bekend. Maar Achterberg heeft de moed om een consequente Orpheus te zijn, die zich door geen Hades de deur laat wijzen. Leven en dood zijn in zijn werk de niet mengbare vloeistoffen in twee communicerende vaten, die hij nu eens zo kantelt dat de inhoud van het vat 'dood' groter wordt ten koste van het vat 'leven', terwijl hij dan weer de beweging in de tegenovergestelde richting uitvoert. Maar deze tegengestelde tendenzen verraden een dieper liggend motief. Het is slechts schijn, dat hij nu eens het leven in de dood wil oplossen en dan weer het leven in de dood tracht te integreren. Zijn uiteindelijk doel is veeleer dood en leven beide uit de communicerende vaten weg te laten stromen en deze daarna te vullen met een nieuwe essentie, die - als wonder-verbinding van dood en leven - dood en leven overbodig maakt. Deze nieuwe essentie zal inhoud en achtergrond zijn van de hereniging met de geliefde. Achterberg is een groot en duister alchimist, die eeuwigheid niet wil beleven, maar maken, zoals de alchimie weerbarstig zocht naar de bereiding van het elixir vitae, het aqua permanens.

Het zou een vergissing zijn, wanneer men deze poëzie wilde afwijzen met het argument, dat zij het onmogelijke tracht te verwerkelijken. Het is waar: Achterberg tracht het leven op te lossen (in de dubbele zin van het woord!) door het te vernietigen. Maar hij is bij deze poging slechts exemplarisch voor de mens, die in wijsbegeerte en dichtkunst, in revolutie en utopie steeds weer zichzelf tracht op te heffen, al zijn de meeste exemplaren van ons ras zich ten gerieve van hun

zielsrust daarvan niet bewust. Per slot van rekening wil Achterberg God, God ad interim, zijn, evenals wijlen Adam. Of liever: hij kan niet anders dan God zijn, het moet wel. Als men eenmaal, zoals hij, geweigerd heeft om zich neer te leggen bij de verschillende compromissen tussen leven en dood, vindt men niet eerder rust dan wanneer men als God souverein heerst over dood en leven, wanneer men deze beide kan relativeren als ingrediënten voor het eeuwigheidselixir. God is de spiegel der menselijke machteloosheid en wanneer hij in gebreke blijft om een liefde volledig en absoluut te realiseren, om een schuld - d.w.z. het menselijk manco - te vereffenen, zal de mens het zelf moeten doen. En het mensje - met deze term is natuurlijk niet Achterberg als dichter of als mens bedoeld, maar het species dat in de filosofie de mens heet - dat sterven moet, eist eeuwigheid voor zich op. Als hij eeuwigheid zegt, bedoelt dit mensje eigenlijk: alles, alles, maar dit leven niet. Hij wil de absolute tegenstelling van dit aardse compromis, maar meer dan een paar negatieve woorden om het te definiëren bezit hij niet. Aangezien echter een tegenstelling op dynamisch niveau, in de gevaarlijke greep van de daad, automatisch tot verzet wordt, is de consequentie van dit eeuwigheidsverlangen, dat het mensje zichzelf verabsoluteert door zichzelf te vernietigen. Dat is tenminste de enige logica voor een man die op zijn stuk staat.

Dikwijls grijpt hij daarbij op het resultaat vooruit en zet de twee stoffen, waaruit hij de eeuwigheid moet bereiden, leven en dood, als verwissel-

bare grootheden naast elkaar. Immers, in de eeuwigheid zijn dood en leven opgeheven en zo fel is zijn aandacht gericht op het elixir vitae, dat door zijn magie ontstaan móet, dat hij nu reeds de beide componenten van het bestaan - dood en leven, stof en geest etc. - in een grootscheepse onverschilligheid door elkaar haalt. Juist doordat hij deze tegenstellingen soms niet of nauwelijks scheidt, ontstaat het grillige overspringen van het een op het ander, waardoor zijn gedichten ons onthutsen en bekoren. Hiervan zijn ook de 'tegenstrijdigheden' het gevolg, die men desgewenst in zijn werk kan vinden en die bovendien worden vermenigvuldigd doordat de verwisselbare grootheden leven en dood dikwijls ook nog in het kader van de tijd, of van de ruimte, of soms van God, worden geplaatst, die ieder op hun beurt weer een aantal uiteenlopende mogelijkheden en dus tegenstrijdigheden bezitten. Om een eenvoudig voorbeeld te noemen: de hereniging kan in een zeer nabije toekomst, in een ogenblikkelijk heden, na de dood of bij de algemene opstanding worden verwacht, terwijl in elk van deze verwachtingen de hereniging als stoffelijk, spiritueel en in een 'verheerlijkt lichaam' kan worden gedacht. Het is overbodig om deze contradicties hier systematisch en eventueel chronologisch te ordenen, hoewel dit laatste gezichtspunt belangrijke resultaten zou kunnen opleveren. Maar er zullen wel voldoende dissertaties aan deze poëzie worden besteed. Alleen het feit, dat zij er zijn, is hier van betekenis, omdat deze omstandigheid de noodzakelijkheid beklemtoont van een formule, die achter deze 'tegenstrijdigheden' grijpt om

ze te verbinden. Iedere karakteristiek van Achterbergs werk, die hiermee geen rekening houdt, wordt door een paar citaten gemakkelijk omvergegooid. Het beeld van de alchimist-van-dooden-leven moge een voorlopige poging in deze richting zijn. Dit beeld is althans adaequater dan het dikwijls gebruikte van het tussengebied tussen dood en leven, waar Achterbergs werk zich zou bewegen. De laatste formule houdt immers geen rekening met de fanatieke wil om dood en leven te verbinden en te transcenderen.

Zoals reeds gezegd: juist omdat de dichter stof en geest niet scherp wil scheiden, - omdat hij dan kan vooruitgrijpen op het elixir vitae der eeuwigheid - terwijl daarentegen zijn protest tegen hun gescheidenheid deze kloof nog bewijst, maakt dat hij schijnbaar willekeurig de ene keer vanuit de almacht van de stof en een ander maal vanuit de almacht van de geest spreekt Achterbergs poëzie is een wereld (en het woord ‘wereld’ is nu eens niet een te groot woord in de literatuurbeschouwing), die telkens op het punt staat te verbrokkelen, maar steeds weer in een titanische greep bijeengehouden wordt. Deze greep is alleen mogelijk in een andere gedachtenwereld dan de onze. De taal van Achterbergs gedichten, waarin gesproken kan worden van een ‘vleezen woord’, maar ook van ‘bloed, dat woord werd in mijn hand’, herinnert sterk aan de denkwereld der primitieve volken, die liefde opwekken met behulp van een toverdrank en een kano zeewaardig maken door een magische formule.

Er is veel, te veel gesold met het archaïsch denken der primitieven ten aanzien van moderne

kunst, religie en politiek. Gesold, omdat in de meeste gevallen de schrijvers over dit onderwerp zich door de ‘moderne mentaliteit’ teleurgesteld voelden en nu in arren moede de wijk namen naar de primitieve mentaliteit. Wanneer er in onze moderne wereld belangrijke primitieve rudimenten aan te wijzen zijn, dan dient men toch allereerst naar de onderlinge verhouding van primitief en modern te vragen. Een onderzoek bijvoorbeeld naar primitief materiaal in Marsmans ‘Tempel en Kruis’, heeft alleen zin, wanneer het tegelijk laat zien wat Marsman als modern dichter met deze primitieve overblijfselen heeft gedáán. Zij die naar de Bosjesmannen vluchten, omdat zij geen raad meer weten met het moderne denken, doen verstandig als zij meteen doorlopen naar de bavianen. Marsman is geen sjamaan, maar een dichter uit de twintigste eeuw, die misschien sjamanistische elementen heeft verwerkt en alleen de vraag, hoe hij dat klaarspeelde, doet hem naar beide kanten recht. Waar het Achterberg betreft, is deze vraag echter veel minder belangrijk, omdat bij hem de schaal niet naar het moderne, maar naar het archaïsch-primitieve denken doorslaat. Bij hem moet men vragen, wat de primitieve denkstructuur met de moderne heeft gedaan, in plaats van het omgekeerde.

Van ‘la mentalité primitive’ (Lévy Bruhl) is de poëzie van Achterberg doortrokken. Hij weigert een definitieve demarcatielijn aan te nemen tussen dood en leven:

> Zoolang ik hier vertoeven moet
> ben ik het verste rendez-vous
> voor dood en leven: wees gegroet,
> fluisteren zij elkander toe.

En van de dode en zichzelf zegt de dichter in ‘Osmose’:

> ... weerkaatst zien wij onze gezichten
> in spiegelbeelden samengaan.

Ook de primitieven kennen die grens niet. Voor vele van deze volken zijn de doden niets anders dan een bizondere bevolkingsgroep binnen het kader van de stam. Maar zíj spannen zich in om althans een demarcatielijn te trekken tussen zichzelf en deze dode stamgenoten. Men kan de doden niet altijd buiten de maatschappij van alledag houden en op bepaalde tijden is het daarom zelfs noodzakelijk hen tot het dagelijkse leven toe te laten: zij horen er immers bij. Bij die gelegenheden worden zij dan gefêteerd op een primitief Allerzielen. Maar aan het einde van het feest gebruikt men de meest beleefde of de meest drastische formules om hen te verjagen en op deze wijze de grenslijn weer zo duidelijk mogelijk te trekken - tot het volgende jaar. Achterberg wil daarentegen de grens - onze grens, die hij als modern mens erkent - doorbreken en ongedaan maken. Deze heerszucht over de dood komt bij de primitieven hoogstens in hun mythen voor; men kan in dit verband gerust zeggen: als wensdroom. Magisch, d.w.z. metterdaad, trachten zelfs deze volken niet de dood te overwinnen. Inzoverre kan men zeggen, dat Achterberg plus primitif que les primitifs is. De barrière, die het moderne bewustzijn tussen dood en leven heeft opgeworpen en die hij ergens in zijn bewustzijn ook erkent, blijkt zo sterk te zijn, dat de kracht van zijn doorbraak doorslaat naar een uiterste,

dat zelfs de primitieven niet kennen - omdat zij geen barrière kennen, maar alleen een verschil in leefwijze. Hun ernst is bij de moderne dichter gequadrateerd. Voorlopig is voor ons alleen de overeenkomst tussen de primitieve zienswijze en Achterbergs poëzie van belang. Het verschil, dat niet minder belangrijk is, zal straks ter sprake komen.

Behalve het reeds genoemde zijn er meer overeenkomsten tussen deze gedichten en het archaische denken der natuurvolken. De toon van Achterbergs poëzie is zo fanatiek dwingend, dat men daarom alleen reeds van magie moet spreken. (Dat hier niet de z.g. 'magie' bedoeld is van Binnendijk en andere aestheten, spreekt wel vanzelf). Malinowski vertelt van zijn Trobrianders, eilandbewoners in de Stille Oceaan, dat er in een stormachtige nacht, temidden van regen en wind, tegenover de enorme brekers van de Pacific, aan het strand een paar figuurtjes zitten, die de storm wégzingen. Hij vervolgt: 'on such occasions, feeling myself somewhat nervous, I was deeply impressed bij this persistent effort of frail, human voice.' (Argonauts of the Western Pacific). Het pleit voor het formaat van Malinowski, dat hij deze magie au sérieux genomen heeft en zich nerveus en diep onder de indruk voelt. Men vraagt zich af, hoeveel moderne poëten bij een dergelijk schouwspel alleen aesthetische ontroeringen gekend zouden hebben. Intussen, dit is een voorbeeld van magie, dat zonder meer geplaatst kan worden naast Achterbergs gedicht:

Smart, ik ontzeg
de zon haar licht,
den ziende zijn gezicht
en dit heelal het evenwicht,
den dood het recht
op elk gericht,
dat mij van haar onthecht.

Ontwijk me niet, maar leg
het kleed gereed der eeuwigheid:
ik lig in donker haar gelijk
op adem na en ogenblik.

Zonder overdrijving kan men zeggen, dat er van een wezenlijk verschil tussen de primitieve Trobrianders, die hun lied als een wapen slingeren naar een heelal van storm en water om deze vijanden in hun kracht te treffen, èn de dichter die, ook klein en menselijk, niettemin zíjn lied de dood en het heelal in hun gezicht smijt, geen sprake is.

Er zijn nog meer aspecten van het archaïsche denken, die men bij Achterberg terug vindt. Zoals de primitieven de dingen niet als dode objecten, maar als 'anderen' zien, anderen met een eigen wezen waarop men niet zo maar inbreuk maken kan, zo zijn voor deze dichter de regen en een kamer, een landschap en een huis, een schrijfmachine en een stoel geen ter beschikking staande voorwerpen, maar subjecten met een eigen gewicht. Hij kan ze niet als dode dingen gebruiken - ieder ogenblik kunnen zij gaan 'leven'! - maar moet in zijn wereld, die ook de hunne is, een verhouding met hen zoeken. Wat Lévy Bruhl verder het centrale aspect van de primitieve mentaliteit heeft genoemd, la participa-

tion, vindt men ook geregeld in de gedichten van Achterberg. Voor het archaïsche denken hebben de dingen deel aan elkaar, is er niets, dat op zichzelf staat en met de rest niets te maken zou hebben. In het een kan men het ander vinden. Ik herinner er slechts aan, hoe bij Achterberg de dichter deel heeft aan de gestorvene, hoe de dode op ontelbare wijzen deel heeft (participeert) aan de aarde, de bloemen, de elementen, kortom: al de dingen aan deze zijde van de dood.

Door de participatie nu is het mogelijk, dat de primitieve stammen allerlei voorstellingen naast en in elkaar denken, die voor ons als tegenstrijdigheden onverenigbaar zijn. Van der Leeuw geeft in 'De primitieve mensch en de religie' het voorbeeld van de oude Egyptenaren, die zich het voortleven na de dood tegelijkertijd konden denken in de onderwereld, aan de hemel en in het graf. Juist dit voorbeeld is in ons verband bizonder instructief, omdat het de 'tegenstrijdigheden' in eenzelfde complex van voorstellingen bij Achterberg verheldert. In het oude Egypte en bij Achterberg worden deze voor ons onverenigbare voorstellingen verbonden door de participatie: zij hebben deel aan elkaar en dit gemeenschappelijke, affectieve motief maakt er blijkbaar de 'logica' van uit.

Dit zijn slechts enkele voorbeelden om een paar karakteristieke eigenschappen van Achterbergs werk in het kader der primitieve mentaliteit te plaatsen. De rest kan weer aan de dissertaties worden overgelaten. Voldoende is, dat kan worden vastgesteld, dat deze poëzie beheerst wordt door archaïsche denkvormen, waarvan magie en

participatie wel de belangrijkste zijn. Vooral de magie is van centraal belang, omdat zij ook de ‘vorm’ van deze gedichten bepaalt. Overigens kan men het woord magie niet uitspreken zonder de participation mystique als haar conditio sine qua non erin te betrekken. Magie is het centrum, participatie het fundament van deze poëzie. Magie staat en valt met de formule. Ook Achterbergs verzen zijn bezweringsformules. Kenmerkend voor de magische machtsspreuken is het steeds terugkeren van bepaalde, met bizonder veel ‘macht’ geladen woorden. Vooral in de eerste bundels van Achterberg vindt men deze geladen woorden, die als het ware hun electriciteit uitstralen in het gedicht: bloed, eeuwigheid, donker. Later treft men deze kernwoorden niet meer zo dikwijls aan: een bewijs, dat Achterberg inzoverre meer vrij, meer dichter is geworden, dat hij steeds weer nieuwe variaties vindt voor dezelfde formule.

De gedichten blijven echter in hun wezen en bedoeling magische machtswoorden. Het gedicht alszodanig blijft - ondanks de variatie - een afgesloten, zwaar geladen geheel: ‘D o e a a n d i t l i e d n i e t t o e o f a f.’ Aafjes drukt het zo uit: ‘Bij Achterberg echter staat het bezweringskarakter geheel in dienst van de momentbedoeling van het vers, welke niet is het vastleggen van een herinnering, ervaring of idee, maar welke het voltrekken beoogt van een herinnering...’ Met de woorden ‘geheel in dienst van de momentbedoeling van het vers’ en ‘voltrekken’ bewijst Aafjes, hoe groot het verschil is tussen de z.g. dichterlijke magie als spel en deze reële magie, die iets wil voltrekken. Door de macht van het

woord wil deze alchimist de eeuwige essentie scheppen, die de hereniging met de gestorvene mogelijk maakt. Men kan er niet genoeg op wijzen, dat dit niets te maken heeft met het bezwerend karakter der poëzie in het algemeen. Zelfs een Roland Holst, die toch ook de trekken van een primitieve woord-man vertoont, heeft met een Achterberg niets van doen. Vergeleken met wat men poëzie noemt, komt men in de verleiding om voor verzen als deze een andere naam te zoeken dan ‘poëzie’. Zijn gedichten zijn voor de dichter ‘krachten, waarmee ik opstaan moet.’ Ieder, die deze regel op volle zwaarte laat wegen (ook al staat er P h a r a o boven het gedicht, waarin deze woorden voorkomen), zal beseffen hier met iets anders te doen te hebben dan met verzen van Vondel en Halbo Kool.

Achterberg is meer verwant aan een Polynesische medicine-man dan aan een dichter in Eijlders. Het gedicht is voor hem een machtsmiddel, het enige waarmee hij dood en leven tot elixir vitae kan herscheppen. En daar de dood zowel als het leven beide dit heelal hebben gedesemd, heeft het woord ook macht over dit heelal.

Lied van den dood,
verslom niet voor het gansch ontbloot
heelal, dat haar niet vinden laat
in straat na leege straat;
het is alleen maar rond.

Neem het alleen zoolang te baat
als beeld, hoe blind en desolaat,
opdat niet hare staat
onkenbaar wordt voor dit verstand.

Nadat zij verdween, is het heelal niets meer, het is hoogstens rond. Verder is het alleen als beeld te gebruiken, zolang de dichter het gebruiken kan. Maar het beeld-in-het-gedicht is niet een metaphoor, het is realiteit. Onze wereld staat in deze poëzie min of meer op haar kop, onze poëtische wereld inbegrepen. Achterberg nadert hier de laatste consequentie van de magie: de alleen-heerschappij van het woord. Voor ons is het heelal reëler dan de poëtische uitdrukkingen, die wij eraan ontlenen. Voor Achterberg echter is het heelal evenveel waard als voor ons de poëtische beelden, terwijl het woord voor hem een realiteit bezit, die zo mogelijk nog reëler is dan onze werkelijkheid van water tot en met diamant. Wanneer wij horen, dat de grote Moeder Aarde mensen, dieren, bergen en planten baart, dan kunnen wij dat als een poëtisch spel, als een vergelijking met een barende vrouw waarderen. Maar wanneer een oude Griek zegt, dat Moeder Aarde niet baart, omdat de vrouwen baren, maar dat de vrouwen kinderen voortbrengen, ómdat Moeder Aarde alles voortbrengt, dan merken wij met schrik, dat het ernst begint te worden. Mutatis mutandis kan men dit voorbeeld op Achterberg toepassen. Hij maakt weliswaar de allerlaatste gevolgtrekking van de alleenheerschappij van het woord niet, maar gaat soms een heel eind in deze richting. Vanuit deze gedachtenwereld kunnen wij begrijpen, dat de dichter zich soms wil vereenzelvigen met het gedicht:

> Heen zijn, vers worden en verblijven
> bijeen als in levende lijve;
> handen, die strelen, schrijven, schrijven...

Dan immers zou hij niets dan ‘macht’ zijn, bevrijd van dit krachteloze lichaam. Alleen het woord heeft macht, zelfs als het wordt getikt op een schrijfmachine:

> Kleine piano van mijn ziel,
> waarop ik tik wat hem geviel
> mij te bevelen, sterk en zwaar.

Het amulet, dat bij de primitieven de gestorvenen door de beproevingen en vermoeienissen van de dodenreis been moest helpen, is bij Achterberg het gedicht, zoals de Orphische gelovigen in Italië op een gouden plaatje een gedicht meekregen ‘voor de reis’:

> Nu heen te gaan met een lied in mijn mond.

Het gedicht is het middel tot het wonder, het elixir vitae. En gedichten, die in deze sfeer geschreven zijn, hebben met moderne poëzie weinig te maken. Bet is dan ook geen beeldspraak, wanneer men het eigen domein van Gerrit Achterberg kenschetst als een stuk van de archaïsche denkwereld. In regen en donker zitten, op een eiland als een speldepunt, een paar mensjes, die met de macht van het woord de wind en de Pacific bezweren, eenvoudig wégzingen. Er is iets in deze mensen, dat een ontzaglijke indruk op ons maakt. Het is hetzelfde, dat ons imponeert in de dichter, die met de superbe trots, die het privilege is van de mens, van het heelal zegt: het is alleen maar rond.

Wanneer dichterlijke naturen zich deze medemensen, de bezwerende Trobrianders en de bezwerende dichter, in een dergelijke situatie voor-

stellen, dan zullen zij waarschijnlijk niet alleen geïmponeerd, maar ook aesthetisch ontroerd worden. De enige voorwaarde daartoe is, dat men wéét wat er gebeurt. Men kan deze ervaring in concreto toetsen bij het zien van de film 'Dark rapture', waarin opnamen voorkomen van een Pygmeeënstam, die bij het vallen van de nacht aan de oever van een brede en trage rivier zijn bezwerende zangen zingt tussen de reuzen van het oerwoud. Het is dienstig hier scherp te onderscheiden. Wanneer wij - ongeacht de vreemde taal - weten wat de bedoelingen van het lied zijn, worden wij reeds aesthetisch getroffen door het feit, dat deze mensen zingen. Alleen reeds het schouwspel ontroert ons. Ergens in een diepe laag van ons bewustzijn voelen wij ons donker verwant met de Trobrianders, met Achterberg, zonder van de inhoud van hun woorden ook maar iets te verstaan. Het is het magische complex alszodanig, dat ons treft, de irrationele solidariteit met de oer-mens, die zich verheft en met een dwingend élan zijn gebiedende woorden spreekt tot de machten, die als enorme rotsblokken dreigend boven zijn hoofd hangen. Wij kennen deze sublieme hoogmoed. Het is immers de taal van vóór de Babylonische spraakverwarring, die voor ons bewustzijn al zo lang geleden is. Zij denken en spreken archaïsch-primitief, terwijl wij er, weliswaar niet zonder moeite, in geslaagd zijn om dit denken naar onze dromen te verbannen.

Hiermee wil niet gezegd zijn, dat het ons, modernen, niet mogelijk zou zijn om het een en ander van het primitieve denken te begrijpen en zelfs te beleven. De psycho-analyse heeft de aan-

wezigheid van een archaïsche laag in ons bewustzijn tot iets meer dan een hypothese gemaakt. En zelfs de wijsgeren hebben op hun manier ernst gemaakt met deze onderlaag: in de Existenzphilosophie. Weer is het echter de vraag, of wij deze denkvorm alleen maar analyserend kunnen begrijpen, of dat wij het zover kunnen brengen, dat wij onze analytische huid afstropen en verwisselen voor de huid van onze oude Adam, die allesbehalve analytisch was. Van verschillende zijden is de techniek der 'Einfühlung' aangeprezen als de wondersleutel, die past op alle verroeste sloten van de primitieve mentaliteit. Wanneer men echter de resultaten van deze techniek beziet - en resultaten alleen beslissen over de waarde van een methode-, valt het op, dat men in het gunstigste geval slechts heeft aangetoond, hoe deze sloten gefunctionneerd moeten hebben. Een psycholoog of phaenomenoloog, die zelf archaïsch is gaan denken, treft men helaas niet aan. Het blijft voor ons ietwat moeilijk om te accepteren, dat tegelijkertijd A gelijk is aan B en A B kan zijn, terwijl een primitief daar zijn hand niet voor omdraait. Dergelijke hoogspanningen moeten wij ons in de droom laten welgevallen, maar in het daglicht kunnen wij, willen wij zelfs, geen rekening houden met deze mogelijkheid, omdat onze toch al bescheiden aanspraken op een beetje waarheid dan helemaal ongegrond zouden zijn. Het lukt ons eenvoudig niet om aan te nemen, dat de vrouw die ons bedroog, ook maar enig letsel zou overkomen, wanneer wij in woede haar portret zouden verscheuren. De meest vertoornde minnaar, die men bij deze symbolische wraakhandeling zou aantreffen en van

deze mogelijkheid zou willen overtuigen, zou verbluft zijn en misschien gaan... lachen. Als spel, als ernstig spel, kunnen wij iets dergelijks aanvaarden, maar het mag niet ernst worden.

Het primitieve bewustzijn is door het moderne denken naar het onderbewuste verbannen. Tengevolge van deze heerschappij is het versplinterd, uiteengevallen in brokken, die grotendeels slechts een particuliere betekenis hebben, omdat ze het verband van een gemeenschappelijke wereld hebben verloren, omdat er geen mens en geen maatschappij meer is, die van deze individuele brokstukken een nieuwe primitieve cosmos kan maken. De nieuwe cosmos is de moderne, die nooit en te nimmer zal toelaten, dat de oude orde wordt hersteld. Mens en maatschappij hebben in de nieuwe orde nieuwe, moderne wetten en door deze wetten is ook de taal omgesmeed, zodat de woorden andere dingen en andere verbanden be-doelen dan in de tijd, toen een man een papegaai kon zijn en een machtwoord een kano kon doen varen. Onder water, in de droom, duiken de ruïnes van de oude orde op, maar wij missen de mogelijkheid om er een wereld van te maken én - wat minstens even belangrijk is - wij missen ook de adaequate communicatiemiddelen om, weer boven water gekomen, aan onze medemensen met de beelden van de oude orde ook de gevoelswaarde, d.w.z. de ‘waarheid’, ervan mede te delen. Zo is de situatie: het primitieve denken is verbrokkeld en bij gebrek aan communicatiemiddelen blijven deze fragmenten particulier bezit, omdat de woorden andere bedoelingen hebben gekregen. Alleen enkele grote symbolen zijn ons als een gemeen-

schappelijke herinnering aan de oude orde bewaard gebleven en omdat ze gemeenschappelijk zijn, kunnen wij deze min of meer aanduiden. Freud en Jung hebben er de voorbeelden van: vader, moeder, anima etc. Met deze collectieve symbolen kunnen wij nog iets beginnen, omdat waar de juiste woorden ontbreken, ieder toch zijn eigen bedoelingen in deze tekens kan leggen. Op deze wijze is een grove communicatie mogelijk, maar zodra iemand als Achterberg over zijn primitieve wereld gaat spreken zoals wij dat over ons modern wereldje doen, zodra hij détails wil meedelen en bizondere verbanden wil aanduiden, staat hij machteloos of liever: staan wij machteloos. De dichter kan dan óf moderne woorden gebruiken - en deze betekenen voor ons iets anders, óf hij kan eigen woorden maken - en deze betekenen voor ons niets. Zo ergens, dan is hij hier ‘der Einzige und sein Eigentum’, een eigendom dat zowel de dingen als de taal omvat. Een vergelijking met de droomwereld is hier niet misplaatst. Ieder kent het machteloze gevoel, wanneer iemand ons een droom vertelt; wij horen de woorden en het ‘verhaal’; wanneer we duchtig de psycho-analyse hebben bestudeerd kunnen we misschien er iets van begrijpen, maar de atmosfeer tussen de dingen is weg en de glans op de dingen is dood. En dan te bedenken, dat voor de man die de droom vertelt, van die atmosfeer nog maar een vleugje is overgebleven en de glans van de dingen al aanmerkelijk doffer is geworden. De wereld van de droom bestaat alleen voor de dromer.

In hoeverre het primitieve en het moderne

denken aanspraak op waarheid kunnen maken, is hier gelukkig een irrelevante kwestie. Het gaat ons om de schoonheid van Achterbergs poëzie. Nu kan de onderlinge verhouding van deze beide denkvormen een belangrijk aspect van de schoonheid überhaupt verklaren, d.w.z. bewust maken, en op deze wijze zal het ook mogelijk zijn om bij onze waardering van Achterberg te onderscheiden tussen snobisme en aesthetische ontroering.

Steeds weer zijn er pogingen gedaan om de schoonheid haar geheim te ontfutselen. Steeds weer zijn ze mislukt, omdat de schoonheid zo veel gehei m e n heeft. Zij zal ongetwijfeld vele ervan weten te bewaren, maar wanneer wij haar aanspreken met de toverwoorden (!) primitief en modern, lijkt het mij waarschijnlijk dat zij een belangrijk aspect zal prijsgeven. Althans in poëticis.

Het is niet zonder betekenis, dat de primitieven het begrip schoonheid niet kennen. Zij mogen spiegeltjes mooi en een nieuwe tatoeëring - vooral wanneer deze fel gekleurd is - prachtig vinden, de schoonheid die wij kennen en die wij toch steeds met kunst associëren, is hun vreemd. Als begrip èn als ervaring is zij bij deze volken onbekend, want de kunst die wij maken met het oog alleen op de schoonheid gericht, gebruiken zij als een middel voor veel nuttiger en practischer dingen dan aesthetische gewaarwordingen. Wat wij kunst noemen, brengt hun genezing van ziekte en succes bij jacht en liefde. Pas wanneer de primitieve mens modern geworden is, zoals wij in West-Europa, heeft hij soms die zonderlinge, bitterzoete gewaarwordingen, die hem van schoon-

heid doen spreken. In West-Europa heeft het betrekkelijk korte tijd geduurd voor er een Plato kwam, die ontdekte, dat de herinnering een belangrijke factor is in deze aesthetische ervaringen. De wijze waarop Plato deze herinnering construeerde, moge een paar duizend jaar later min of meer problematisch, dus onduidelijk, zijn - zijn vondst van de herinnering is alszodanig onverminderd actueel. In de schoonheid herinnert de moderne mens zich zijn primitief verleden. Vanuit het standpunt van de primitief gezien, is schoonheid een modern verschijnsel, maar voor de moderne mens zelf is zij een openbaring van dat verloren paradijs, waarin met onze hinderlijke wetten van logica en realiteit wordt gespeeld. Alleen in de kunst, in ons geval: alleen in de poëzie is het de mens toegestaan om zijn primitieve mentaliteit te ventileren. De poëzie stelt ons in staat om de knellende, pijnlijke grenzen tussen de dingen te verdoezelen, om in een zonsondergang Gods aftocht te zien en een palmboom in een vrouw. Door haar wordt het ons mogelijk gemaakt om ook onze eigen grenzen te verliezen en grenzenloos onder te duiken in de donkerwarme beslotenheid, die ons één maakt met bloemen, sterren, een vrouw of alle vrouwen. Met haar hulp worden wij voor een enkel ogenblik machtige heersers, die gebieden tot over de grenzen van elk heelal, scheppen wij nieuwe werelden, waarin alles wat onze machtsinstincten eisen, wordt vervuld - worden wij magiërs. Al deze mogelijkheden zijn met nog een paar engelen en duivelen, die wij blijkbaar ook nodig hebben om te leven, uit de religie verhuisd naar de kunst.

Een eeuw, die de godsdienst overboord zette, beleeft haar religiositeit in de poëzie, zij het vrijblijvend. Kortom, de poëzie geeft ons de kans om incidenteel te leven op de grens van die wereld, waarin de primitieven dagelijks leven - een wereld, die zoveel groter is en waarin zo veel meer verwezenlijkt kan worden dan op onze tot Zoölogischer Garten gedegradeerde planeet. Want hoeveel angsten de primitieve mens ook moge kennen, hoezeer hij ook gebonden moge zijn aan de beperkingen van rite en taboe, wij benijden hem om de onbeperktheid van zijn bestaan, dat hem dwong om deze beperkingen te maken. En overigens: dort wo du nicht bist, ist das Glück. Beklemd tussen feiten en theorieën kijken wij droefgeestig naar deze andersdenkenden en hun verwanten: onze kinderen, en wij vinden hen in onze melancholie schoon.

Schoonheid ontstaat op de breuklijn tussen primitief en modern denken. Daar, waar wij balancerend over deze breuk heenstappen om met één been even te vertoeven in het land, waar bijna alles mogelijk is, daar is de schoonheid der poëzie. Het besef, dat wij onszelf op deze wijze ietwat beetnemen, vervaagt in deze ogenblikken zonder geheel te verdwijnen en het maakt plaats voor een gevoel, dat blij en bedroefd tegelijk is: verheugd over de gebroken boeien van feit en theorie, bedroefd door het besef dat deze boeien eigenlijk niet gebroken, maar slechts even wonderbaarlijk uitgerekt zijn. Schoonheid is oscillerend en ontstaat daar, waar de moderne mentaliteit even de ogen sluit en het primitieve en het moderne denken elkaar als illusies dulden. Maar de moder-

ne mentaliteit houdt de overhand, want zij is het, die de ander toelaat en het schone spel duldt. De primitief maakt de onmogelijke ernst mogelijk door hem te reglementeren, de moderne mens door hem op te lossen, te variëren in het spel - een spel zonder verplichtingen.

Wij kunnen het zonder deze uitstapjes over de grens niet stellen. Daarom is de schoonheid ons aller belang, in de bioscoop of in een bundel gedichten. Maar ieder van ons stapt weer op een andere plaats met zijn ene been over de breuklijn. Daarom is de schoonheid ook ons afzonderlijke eigenbelang. Deze onderling verschillende eigenbelangen hebben echter alle hun plaats in het grote gemeenschappelijke belang, dat men de schoonheid van de 20e eeuw kan noemen en dat geconstitueerd wordt door de grens tussen primitief en modern, die - globaal gesproken - voor ons allen 'op gelijke hoogte' ligt. Men kan het ook zo formuleren: de oppervlakte-verhouding tussen de twee gebieden: primitief en modern is voor tijdgenoten ruwweg gelijk. Er zijn natuurlijk lieden, in wie de grens zo ver naar voren geschoven is (d.w.z. bij wie het moderne denken zo zeer ten koste van het primitieve terrein is vergroot; overigens kan men 'naar voren' en 'achteruit' hier ook omkeren), dat zij niet bij machte zijn om een vrouw met een bloem te vergelijken. Zij zullen hun schoonheid misschien nog kunnen vinden bij Elsschot, Du Perron en Greshoff, terwijl een A. Roland Holst voor hun besef niets anders is dan een rijmende vrijzinnige dominee, die galmt. Toch zijn deze belangen-verschillen binnen het grote verband van een eeuw slechts nuance-

verschillen. Want de genoemde dichters hebben alle vier de schoonheid als het spel van het vrijwillige zelfbedrog gemeenschappelijk. Tegen alle schijn in geldt dat zeker niet in de laatste plaats voor Holst. Wanneer zijn gedichten niet dat verrukkelijk decadente spelelement hadden, zouden ze inderdaad de langdurige erupties zijn van een predikant, die een manco in zijn vocabulaire tracht aan te vullen met de kanselgalm, om op die manier toch nog de profeet uit te hangen. Zijn verbeeldingen en visioenen zijn daarom indrukwekkend, omdat de lezer, wiens instinct niet is afgestompt, overal het 'alsof' speurt, overal ziet hoe hier een spel zich met een maximum aan ernst laat spelen. Want dit spel van de schoonheid láát zich spelen in alle gradaties van ernst - zolang het maar geen ernst wordt. En dat is bij Holst, gelukkig, bijna nooit het geval, al gaat hij er soms rakelings langs. Zijn poëzie blijft een spel, gespeeld op en net over de grens, zodat het nog in moderne woorden uitgedrukt kan worden. Zijn verbeeldingen zijn metaphoren, die men vrijelijk op de tong mag proeven met maat, rijm etc. erbij - men zal daarmee de dichter niet krenken. Laat de wind maar vergankelijkheid waaien, laten er maar vogels als zielen 'over zee, over zee' verdwijnen, laat het schuim in de diepte breken en laat Londen en Babylon in mijn hart worden uitgestort - er komen net niet scherven van. Het beeld blijft beeld en poëzie poëzie, dat is de subliemste vorm van zelfbedrog voor een man, die ook niet weet hoe de beide denkvormen, de beide werelden te verzoenen. Holst is er zich blijkens zijn verzen van bewust, dat na het verlies der

religie in West-Europa de ernst gedwongen werd spel te worden. Zij die in zijn poëzie zwijmelen en zij die haar verafschuwen, hebben allen het genot gemist van een schoonheid-bij-gebrek-aan-beter. De bitterheid van dit genot is hun evenzeer ontgaan. Want het eigenlijk genot - is het wel genot? - ligt tussen spel en ernst, tussen verlangen en ontberen. Holst speelt, maar ernstig. Hij is ernstig maar spelend. En in beide is hij frappant zuiver. In zijn werk schrijdt een vrouw, alsof ze nooit zou sterven. In de poëzie van Achterberg schrijdt een vrouw, die nooit sterft. Holst laat zich parodiëren, Achterberg niet. Dat is niet zo zeer een kwestie van sentiment en kiesheid als wel van structuur. Wij kunnen slechts parodiëren wat binnen ons bereik ligt. Wat er buiten ligt, kunnen wij hoogstens bespotten.

De begrippen spel en ernst (het eerste vooral) zijn langzamerhand versleten pasmunt geworden. Tegen de achtergrond van het conflict tussen de Polynesiër en de West-Europaeër in onszelf krijgen deze begrippen echter een onverwachte zin en actualiteit. Ons probleem der poëzie en ons zoeken maar het wezen der schoonheid zijn uitdrukkingen voor de vraag naar onszelf, zijn anthropologische problemen. Hoe dit verder ook zij, deze twee begrippen zijn tegen dit fond uitermate geschikt om de poëzie van Gerrit Achterberg naast en tegenover de andere vormen van poëzie te plaatsen. Want bij hem is poëzie ernst, ernst zonder meer.

In Achterbergs werk is de grens tussen primitief en modern zo ver achteruit geschoven, dat er slechts een zeer smalle strook van ons moderne

denken is overgebleven. Dikwijls gaan zijn verzen de grens ver voorbij naar streken, waar men hem hoogstens rationeel begrijpend kan volgen. Er werd reeds op gewezen, dat hij in deze gevallen gedwongen is zich een eigen taal te scheppen, die slechts minimale communicatiemogelijkheden bezit. De reden hiervan wordt nu ook op andere wijze duidelijk: zijn gedichten gaan te ver óver de grens om nog in ons het aesthetisch contact te kunnen maken, dat immers slechts als spel óp de breuklijn mogelijk was. Dit feit vergeet de snob-in-ons al te dikwijls. En het is juist dit feit, dat aan Achterbergs gedichten die bloedige ernst verleent, die ons, gewend als wij zijn aan het spel, onthutst. Telkens en telkens voelt men, dat men hem niet kan volgen. Het zou dwaasheid zijn om zich voor deze onmacht te schamen. De breuklijn ligt in zijn poëzie totaal anders dan in onze geest. In het gebied, waar hij zijn domicilie heeft, kunnen wij slechts een vluchtige blik slaan, en dan nog alleen met het gewapend oog. Al heeft dan de moderne wetenschap allerlei hulpmiddelen van de geest tot haar beschikking gekregen, waarmee zij verstrekkende exploraties kan doen, het blote oog alleen kan ons het directe contact geven, dat voor de schoonheid onmisbaar is. Onze verre voorouders hebben ook dit archaïsch gebied bewoond en als kind zijn wij er zelf thuis geweest. Maar de herinneringen zijn vervaagd en saamgetrokken tot enkele algemene beelden, zoals dat het geval is met de herinneringen aan een stad, die wij, lang geleden, slechts eenmaal bezochten. De dichter, die daar nu nog leeft, heeft - het zij even herhaald - niet

voldoende aan deze algemene herinneringsbeelden, hij wil détails bij hun namen noemen, zoals wij een hond een hond noemen. Een andere moderne dichter zou misschien het begrip osmose ook dichterlijk kunnen gebruiken, als beeld. Achterberg gebruikt het voor een verschijnsel, dat wij niet kennen, maar dat voor hem even reëel is als voor ons een hond. Men leze slechts het motto van zijn bundel 'Osmose' en dat van zijn bundel 'Energie' om zich de ernst van dit poëtisch realisme bewust te maken.

Misschien hebben wij deze wereld gekend. Misschien zelfs hebben wij eenmaal deze taal gesproken. Nu echter is dit land voor ons verdronken land en deze taal een dode taal.

Een en ander kan ons waarschuwen voor een snobistisch enthousiasme naar aanleiding van deze poëzie, maar niet minder voor een oppervlakkige critiek op Achterbergs gedichten. Er zijn aanmerkingen op zijn werk gemaakt, die van kortzichtigheid getuigen, omdat ze geen rekening hielden met de allesbeheersende drijfveren van de gewraakte typische eigenschappen. Voor vormaanbidders is er inderdaad veel stof tot berispen. Achterbergs techniek is voor ons gevoel niet altijd feilloos, met het rijm neemt hij het niet altijd even nauw. Dikwijls vraagt men zich dan ook af, waarom hij nog zó wordt gespaard en niet méér aanmerkingen te horen krijgt. En men kan dan ook een eerlijk respect hebben voor de sporadische criticus, die openlijk zijn banvloek slingert, terwijl vele anderen uit onwennigheid er het zwijgen toe doen. Overigens zij grif toegegeven, dat Achterbergs verzen met feilloze rijmen natúúrlijk nog

mooier geweest zouden zijn. Maar wat doet dit er eigenlijk toe? Iemand, die in een oerwoud een bijl nodig heeft, maakt zich een bijl zonder zich af te vragen, of het werktuig aan alle eisen der harmonische vormgeving voldoet. Hij kent slechts één voorwaarde: dat hij met de bijl zal kunnen hakken. Achterberg kent ook maar één voorwaarde: dat het gedicht hem eeuwigheid hakt. Blijkt het (voor de dichter!) voor dit doel geschikt te zijn, dan mag het handvat gerust asymmetrisch zijn en het blad oneffenheden vertonen: het gedicht hakt eeuwigheid. Zijn gedichten staan of vallen met de magische dwang, de innerlijke efficiency, die nooit opgeofferd kan worden aan uiterlijke effecten. En deze magische dwang heeft tengevolge van de wet der participatie aan een half rijm genoeg - zoals voor ons gevoel een Zuid-Amerikaanse Bororo en een rode papegaai ook half 'rijmen', al vindt de Bororo zelf het rijm helemaal niet half.

Daartegenover zijn er critici, die Achterberg tegen allen en alles willen verdedigen en zich daarbij laten ontvallen, dat dit of dat woord 'wel degelijk juist geplaatst' is. Gebruikten de tegenstanders de vorm als argument in hun critiek, ook bij de voorstanders is blijkbaar de vorm het beslissende criterium, terwijl toch het enige 'vorm' element dat bij Achterberg ter zake doet, het dwingend magische rhythme der afzonderlijke hortende woorden is, dat door het rijm eventueel kan worden versterkt. Om het gevaarlijk extreem te formuleren: het rijm is in deze gedichten een onderdeel van het rhythme. Het is niet erg duidelijk, waarop voor- en tegenstanders van deze

poëzie hun zekerheid gronden. De dichter moge zijn bedoelingen realiseren in een vorm, die wij poëzie noemen, het is hèm door deze poëzie heen om eeuwigheid te doen. Bovendien hebben wij gèèn enkele zekerheid ten aanzien van verzen, die geschreven worden in een gebied waarvan wij hoogstens kaarten bezitten, maar dat wij nooit hebben bezocht. Achterberg wil verstaanbaar zijn aan beide zijden van de tijd, en inzoverre erkent hij een bepaalde vorm van poëzie - zijn vorm-, maar het is duidelijk aan welke zijde het land van zijn hartstocht ligt. En na wat hierboven gezegd is over de ontoegankelijkheid van zijn dichterlijk domein, verwondert het niet dat deze dubbelzijdige verstaanbaarheid niet altijd ‘in schoonheid’ mogelijk is. Hoe zouden wij aan deze zijde weten, of een woord aan gene zijde ‘juist’ in het vers is geplaatst? Het is waar, dat het dikwijls óók een woord is, dat hier op aarde thuis hoort, maar de impuls van dit woord komt van de andere zijde. Aafjes acht het wel mogelijk om over dit vraagstuk beslissende uitspraken te doen, omdat ‘het vermogen om de taal transcendent te maken niet alleen de gebruikelijke taal moet sublimeren, d.w.z. het woord een nieuwe, eigen betekenis geven in de natuurlijke orde van het woord - maar het moet het woord dubbel sublimeren: primo, omdat het woord dit eist wil het poëtisch worden en secundo, omdat het functionneren moet in een op zichzelf transcendentale werkelijkheid! Het jargon van de poëtische specialist en de niet bepaald Kantiaanse devaluatie van de term ‘transcendentaal’ daargelaten - alleen de eis primo is ter beoordeling van Aafjes. De voorwaarde

secundo ontsnapt hem en iedereen ten enen male. Want alleen degeen, die ook in het archaïsch terrein kan doordringen en dan er bovendien in slaagt om daar het eigen domein van Achterberg te bereiken, heeft het recht om hier een z.g. poëtisch oordeel uit te spreken, dat wil dus zeggen: een oordeel gebaseerd op een totaal contact. Dat men in dit gebied is geweest, kan men alleen bewijzen door er met hetzelfde accent over te schrijven als Achterberg zelf. Tot nu toe heb ik niet één essay gelezen, dat door zijn accent bewees tot een dergelijk oordeel bevoegd te zijn. Per slot van rekening kan Van Duinkerken niet spreken over de onjuiste en Aafjes niet over de juiste plaatsing van een bepaald woord: alleen de dichter zelf zou het kunnen doen. Juist bij woorden als ‘het zijn’, ‘roos van verlies’ en ‘dooddoelwit’ die Aafjes ter sprake brengt, is het ons ontzegd om de glanswaarde te bepalen. Wij kunnen in dergelijke gevallen de dichter hoogstens begrijpen, hem zien spreken als achter glas, zonder zijn stem te horen. Ondanks vele verhelderende beelden kan Aafjes niet nalaten om Achterbergs gedichten tenslotte toch weer te zien als poëzie, d.w.z. als moderne poëzie, d.w.z. als spel-poëzie. Steeds wringt hij deze ernst weer in het kader van het spel. Enerzijds erkent hij, dat Achterberg ‘in de sfeer van het in-memoriam fanatieke dingen eist’, met andere woorden: dingen die, ver voorbij de oscillerende grens van primitief en modern, onder de waarheidsaanspraken van het archaïsche denken vallen, anderzijds tracht hij onze spel-poëzie weer te redden met de bewering, dat deze eis ‘als een bliksem in het

gedicht zelf slaat en daar de woorden elektriseert en hén de eis doet stellen, die oorspronkelijk buiten vers en leven ligt.' Het zou mooi zijn, als het waar was. Dan zouden twee onverzoenlijke werelden in elkaar geschoven worden. Maar nu heeft men helaas veeleer te maken met de langzamerhand gangbaar geworden hermetiek der dichters, zoals Aafjes elders in zijn essay de woorden zich nu niet eens laat loszingen, maar losvliegen. Dergelijke krachttermen, die veel zeggen maar weinig aannemelijk maken, vliegen echter over onze hoofden heen, omdat wij blijven vragen naar het directe contact der schoonheid, waardoor een vonk uit het gedicht overspringt naar het centrum van ons leven. Maar de afstand is hier te groot voor het overspringen van deze vonk. Wanneer inderdaad Achterbergs woorden zijn eis zouden stellen - en er is geen enkele reden om daaraan te twijfelen-, dan is er nog steeds de lezer, die met het gedicht ook deze eis moet kunnen stellen, wil aan alle voorwaarden zijn voldaan. Zoals eens werd gezegd 'dit is mijn bloed... dit is mijn lichaam', zo zegt Achterberg mutatis mutandis 'dit is haar bloed en haar lichaam'. Daarop is maar één antwoord voor mij mogelijk: ik geloof het niet. Dit ongeloof is de meest funeste weerstand, die zich ten aanzien van de aesthetische ervaring denken laat. Een dichter moet zijn realiteit geloofwaardig maken en wanneer hij daartoe niet bij machte is, omdat zijn werkelijkheid lijnrecht tegenover de onze staat, dan eisen wij van hem, dat hij haar althans als spel plausibel weet te maken. Dan kunnen wij voor een kort ogenblik het geloof bezitten,

dat wij verloren hebben. Maar Achterberg weigert, en vanuit zijn standpunt terecht, aan deze moderne methode van het reculer pour mieux sauter mee te doen, zodat wij het spel-geloof, dat alleen de schoonheidservaring mogelijk maakt, moeten missen. De dichter kan niet anders. Wij kunnen niet anders. Men kan gevoegelijk toegeven, dat in de toekomst misschien een wereldbeeld zal worden beleden, dat meer overeenkomsten vertoont met dat van Achterberg dan met het onze - wij kunnen onze huid niet afstropen voor een nieuwe, die wij nog niet bezitten. Aristoteles en zijn geestelijke zonen zitten nog in ons bloed, ook al hebben wij hen nooit gelezen. Wij geloven niet in de wonderessentie, die de hereniging tot een feit moet maken, van welke aard dit feit dan ook zij. Of liever: wij willen graag in dit elixir vitae geloven, maar dan als een sprookje, terwijl Achterberg er steeds meer ernst mee heeft gemaakt. Spreekt hij aanvankelijk nog van een ‘dood getal, in leege som alleen’, later gaat hij steeds meer deze arithmetische en andere z.g. apoëtische feiten uitbuiten en zinvol maken. Eerst waren zij voor hem nog beelden van een ontwortelde verlatenheid, nu zijn ze de passende bouwstenen van een nieuwe orde, de verschijningsvormen van de stof, die met de substantie van het woord door de dichterlijke alchimist worden saamgeperst ter bereiding van eeuwigheid. Voor dit elixir zijn de banale grondstoffen van de andere dichters niet voldoende. Hun scheikunde is tot een vertrouwde en leeg-geëxperimenteerde wetenschap geworden, waarmee men nog slechts gebruiksvoorwerpen kan vervaar-

digen: gedichten, die het leven verfraaien, maar het niet veranderen. Achterberg versmaadde deze oude grondstoffen, die geen nieuwe reacties mogelijk maakten, en hij schiep uit de ogenschijnlijk volslagen apoëtische stoffen der moderne natuurwetenschap de wondere essentie, die hij zocht. De geliefde, die tot stof en elementen verviel, deed hem de ontoereikendheid van de gewende dichtkunst beseffen en met de massieve ernst der zwarte kunst aanvaardde hij de uitdaging van het apoëtische, omdat hij geen poëzie, maar wonder zocht. En hij schreef de verzen, die alleen hij heeft kunnen maken. Andere wegen hebben voor hem opengestaan, die voor onze moderne mentaliteit meer aanvaardbaar geweest zouden zijn: de spirituele der mystiek en de materialistische van het spiritisme. Maar realist en absolutist als hij was, weigerde hij het stoffelijk aspect van de dood te negéren en het compromis van mystiek of spiritisme, die beide één der twee factoren: stof en geest verabsoluteren, te aanvaarden. Hij is slechts tevreden met het wonder, dat de beide componenten totaal herschept en hij wil dit wonder niet afwachten, maar zelf bewerken.

Wie van ons durft dit absolutisme voor zijn rekening nemen? Het mag herhaald worden: eerlijke erkenning van eigen onmacht is hier waardevoller dan de pose van de snob, die meent zijn eigen huid te kunnen afstropen, omdat hij er geen heeft. De fanatieke eis van Achterbergs poëzie zou alleen dan voor ons als een bliksem in zijn gedichten kunnen slaan, wanneer deze eis naar zijn magische vorm en zijn particulier-archaïsche inhoud met ons bewustzijn direct en persoon-

lijk contact zou kunnen maken. Een dichter echter, die dit als een realiteit voor zich opeist die ook de zijne is, zou geen ogenblik langer spelpoëzie kunnen schrijven, maar in bezetenheid voor de rest van zijn leven poëzie in ernst schrijven en leven. Maar wat doen wij? Wij lezen deze gedichten vrijblijvend. Na Achterberg nemen wij Aafjes (waarom niet?), George, Shelley of een andere spel-poëet uit onze kast en wij erkennen daarmee, dat Achterbergs ernst voor ons... spel is, vóór zover deze ernst zich tot spel laat reduceren.

Dood en leven zijn in zijn gedichten samengesmolten, zegt Aafjes. Ja, voor de dichter, niet voor de lezer. Aafjes mist de kern van deze poëzie als hij zegt, dat het gedicht voor Achterberg doel en tevens middel is. Als bezweringsformule is het alleen middel. Zelfs daar, waar Achterberg het vers schijnbaar tot doel verheft en, zijn laatste consequenties trekkend, het woord als het alleen-machtige poneert, zich zelfs met dit woord zou willen vereenzelvigen, blijft deze gigantische krachttoer toch nog middel tot het uiteindelijk doel der hereniging, die een cosmische unificatie moet zijn. Zijn gedichten zijn middelen in tweeerlei zin: 1. middel in het alchimistisch proces en, waar het gedicht identiek met het resultaat van dit proces schijnt te zijn, een spiegelbeeld ervan, dat het eigenlijke gebeuren weerspiegelend moet bezweren; 2. middel om de gescheidenheid aan deze zijde van de tijd te kunnen verdragen (de verzen, die voornamelijk dit karakter dragen, zijn min of meer ‘modem’, waarover dadeiijk meer). De gedichten van de eerste categorie schijnen soms inderdaad de stelling te rechtvaar-

digen, dat het vers voor Achterberg ook doel in zichzelf is. Er is in de magische sfeer een tendentie om het machtwoord zelf te hypostaseren tot een metaphysische grootheid, die van de nederige, intermediaire functie weinig meer heeft overgehouden. De Indische godsdienstgeschiedenis levert hiervoor een bekend voorbeeld met het offerwoord Brahman, dat tenslotte met het Al werd geïdentificeerd. Hoewel Achterberg uiteraard ook deze tendens van de magische verabsolutering van het woord kent, doet hij toch nooit de beslissende stap in deze richting. In een gesprek met vrienden noemde de dichter God eens de eerste en grootste dichter, die de wereld niet schiep door met duim en wijsvinger te knippen, maar door het gevormde woord: er zij licht, er zij etc. Zoals de Schepper de huiveringwekkende macht van het woord gebruikt om een wereld te scheppen, zo gebruikt Achterberg zijn machtwoorden om zijn eeuwigheid te scheppen. Het zijn juist de gedichten van de tweede categorie, die licht werpen op de eigenlijke bedoelingen van de eerste soort. De onder twee genoemde verzen moeten de dichter het leven mogelijk maken, hem in staat stellen dit bestaan uit te houden tot de dag van het wonder. Dat waarop deze verzen wáchten, moeten de gedichten van de eerste categorie máken, zij het niet voor altijd dan toch voor een ogenblik. Maar het uiteindelijk doel van beide categorieën is het zelfde en daarom zijn alle gedichten middelen. Tegenover dit ontkracht heelal, dat alleen maar rond is, kan men de bezweringen natuurlijk als doel in zichzelf zien, hoewel dit zelfs dan niet te vergelijken valt met

het doel-in-zichzelf der moderne poëzie, die speelt om het spel; tegenover de eeuwigheid, die komern moet, zijn de verzen middelen, die een fragment van deze herschepping soms kunnen maken of anders de totale herschepping afwachten.

Samenvattend komt men tot de volgende conclusies. In Achterbergs poëzie wordt de voor ons besef nagenoeg definitieve grens tussen dood en leven gerelativeerd. Dat is de eerste barrière die het moderne denken hier vindt. Ter vergelijking met de moderne mentaliteit citeer ik enkele zinnen uit een voortreffelijke passage in Koestlers roman 'T h i e v e s i n t h e n i g h t'. De gehele analyse, die deze romancier daar geeft, is de beste spiegelcommentaar op Achterberg, die ik ooit gelezen heb. Wanneer de geliefde vrouw is gestorven, schrijft de hoofdpersoon van de roman in zijn dagboek (p. 270 sqq.): 'For to go on living is already a betrayal, a breach of solidarity towards the dead. By returning to life we have made a frontier and condemned the dead to permanent exile... Once the choioe is made (i.e. t h e c h o i c e o f g o i n g o n l i v i n g) there is no going back, and the task is to adapt oneself to a changed and impoverished world. The constant mourner lives in the magic hope that it may become again what it was before. It never will. The world has lost some of its warmth which it will not recapture... Everything has become a little paler, a little greyer. That is all.' Dit is het moderne denken, dat zegt: it never will... that's all. Achterberg erkent dit niet en tracht als een verbeten alchimist deze onverzoenlijke tegenstelling tot één nieuwe vorm van leven te herschep-

pen. Deze vorm is voor ons ondenkbaar. Dat is de tweede barrière. De dichter beoefent deze alchimie doordat hij archaïsch-primitief kan denken. Die denkvorm is voor ons verdronken land. Wij hebben slechts enkele herinneringen overgehouden, een paar symbolen. Verder heeft ieder zijn particuliere brokstukken van dit denken overgehouden, die hij echter alleen als dode begrippen kan uiten, zonder de sfeer en de glans, die een volledige communicatie met zijn medemens tot stand kunnen brengen. Kunst, die als de poëzie van Gerrit Achterberg veel verder in dit archaïsch gebied is doorgedrongen, het veel vollediger heeft verkend, die dus niet van de herinnering leeft maar van het aanschouwen en de afzonderlijke dingen bij hun naam noemt, is daardoor dubbel gehandicapt in haar poging om in schoonheid mededeelbaar te zijn. Dat is de laatste en definitieve barrière. Het zal ons misschien mogelijk zijn om deze poëzie in haar structuur te begrijpen zoals wij andere natuurverschijnselen van buiten af begrijpen, maar haar als schoonheid te ervaren is een onmogelijkheid. Schoonheid immers ontstaat op de breuk tussen primitief en modern denken - een breuk, die wannéér zij bij Achterberg voorkomt, dan toch volkomen anders ligt dan bij de West-Europaeërs van de twintigste eeuw. Bovendien wordt de verhouding tussen primitief en modern denken in de schoonheid gekarakteriseerd door het spelelement. Het moderne denken staat spelend een groot gedeelte van zijn gebied af aan de primitieve mentaliteit met dien verstande, dat de laatste zich voor de duur van een intermezzo met dit spel tevreden stelt,

geen aanspraak op feitelijkheid maakt en haar destructieve macht betoomt. Dit spelelement ontbreekt bij Achterberg. Het is voor hem ernst. Hij zoekt niet naar schoonheid, maar naar eeuwigheid. Schoonheid betekent: leven en dood door de mantel van het woord bedekt. Eeuwigheid betekent: dood en leven als twee ziekten uitgebannen door de hartstochtelijkste der medicijnmannen. Dat is per slot van rekening de kloof, die ons van zijn werk scheidt.

Wanneer deze samenvatting als een laatste woord over Achterberg was bedoeld, zou daarmee gezegd zijn, dat zijn poëzie voor ons principieel niet aesthetisch te benaderen valt. Deze eenzijdigheid lag niet in de bedoeling. Wel was het de opzet van dit opstel om Achterbergs werk eerst zo eenzijdig mogelijk aan te vatten. Eerst moest de extreme Achterberg het volle pond krijgen. Want deze extreme Achterberg is ook de centrale Achterberg. Nu moet daaraan worden toegevoegd, dat de extreme Achterberg wel de centrale, maar niet de complete Achterberg is. Meer dan de helft van zijn verzen ligt waarschijnlijk buiten het centrum.

Het leek mij niettemin methodisch juist om zijn poëzie eerst als extreem te behandelen. Want het fanatieke centrum, vanwaaruit vele gedichten beheerst worden, is ook de achtergrond van die verzen, die niet geheel door de absolutistische interpretatie worden gedekt. Bovendien is het beter om te zeggen, dat het trillingsgetal van deze poëzie voor ons te hoog ligt en vervolgens te ontdekken, dat toch bij vele verzen er iets in ons gaat meetrillen, dan om snobistisch uit te gaan

van de principiële ervaarbaarheid-in-schoonheid, wat als gevolg heeft dat men geen enkel gedicht helemaal kan 'begrijpen' en ervaren. Een bijkomstig motief voor deze methode was ook, dat in hetgeen er over Achterberg geschreven is, de 'abnormale' aspecten weliswaar met grote nadruk zijn behandeld, maar zonder veel begrip voor de draagwijdte van deze aspecten - met de funeste gevolgen van dien voor het contact, dat schoonheid heet.

Een en ander moge de gevolgde, overdrijvende werkwijze rechtvaardigen. Nu echter mag de peripherie van Achterbergs poëzie niet langer worden verwaarloosd. Want deze buitenkant is buitengewoon belangrijk, omdat wij daardoor en daardoor alleen in deze verzen schoonheid kunnen ervaren.

Hoe zeer, Achterberg zich ook, als een vis in het water, in de archaïsch-primitieve sfeer mag bewegen, ook bij hem is er een breuk tussen dit en het moderne denken. Het eerste moge dan bijna zijn gehele domein in beslag genomen hebben en het laatste moge beperkt zijn tot een zeer smalle strook, beide zijn in zijn gedichten aanwezig. Het merkwaardige is nu, dat hij de moderne mentaliteit als uitgangspunt neemt. Het moderne denken is de wal, waartegen hij zich afzet om af te steken naar de archaïsche gebieden.

Om Achterbergs merkwaardig gecompliceerde situatie tussen het primitieve en het moderne denken duidelijk te maken, moet hier zowel op overeenkomst als verschil van deze twee structuren de nadruk worden gelegd. Ook in de primitieve sfeer zet de mens zich af, distancieert hij zich van

de wereld. Maar de afstand tussen mens en wereld is hier nog zo klein, dat de dingen wel onderscheiden worden, maar nog niet gescheiden zijn. Hetzelfde geldt voor de verhouding van mens en wereld. Alles, mens en dingen, is opgenomen in het schemerige verband van de ziel. In psychologische termen kan men deze situatie aldus beschrijven: de mens kan in dit stadium nog ongehinderd en volledig projecteren; in phaenomenologische termen: de wereld is voor de primitieven nog geen U m w e l t, maar M i t w e l t. Voor het moderne denken is de onderscheiding echter een onherroepelijke scheiding geworden. De dingen worden atomistisch gezien en kunnen alleen nog in het verband der arithmetica bij elkaar komen - een verband, dat geen verband, maar een optelsom is. De Subjekt-Objekt-Spaltung heeft hier vrijwel volledig haar beslag gekregen. De mens kan niet meer bij de dingen komen. Hoewel men in algemene zin ook bij de primitieven van bewustzijn kan en moet spreken, krijgt dit woord pas in de moderne wereld zijn volle - grandioze èn tragische - klank: er is afstand gewonnen en daarmee eenzaamheid. (Dat deze constructie zeer schematisch is, spreekt wel vanzelf, maar waar het hier om structuren gaat, is het verantwoord en zelfs noodzakelijk om op deze wijze te werk te gaan).

Het is deze rigoureuze scheiding van dood en leven, van mens en wereld, die Achterberg noodgedwongen als springplank gebruikt voor zijn duik in de magie. Maar hier - er werd reeds eerder op gezinspeeld - wordt pas duidelijk, waarom hij zo oneindig veel absoluter is dan zijn

moderne neven de poëten en zijn primitieve broeders de medicijnmannen. Het verschil met de eerste groep kwam reeds ter sprake. Wat de laatsten betreft - zij kunnen vrij gemakkelijk bezweren, omdat de Subjekt-Objekt-Spaltung voor hen nog slechts een o n d e r s cheiding is. In een wereld, waar alles met alles verband houdt, spreekt het vanzelf dat het een ook invloed kan uitoefenen op het ander. Achterberg echter, die dezelfde tendenties heeft, is gedwongen om naar een uiterste door te slaan, omdat hij de magie wil herstellen op een niveau waar deze theoretisch uitgeschakeld is. In de practijk kan hij zijn bedoeling dan ook alleen verwerkelijken door verder te gaan dan zijn primitieve verwanten. Een medicijnman kan zonder bezwaar de magie incidenteel beoefenen, hij kan zich rustig bepalen bij de ontstoken teen van de dikke lievelingsvrouw van het stamhoofd en het heelal heelal laten, omdat hij van de verbondheid van alle dingen úitgaat. Achterberg moet deze eenheid echter bereiken, hij gaat van de gescheidenheid uit. En wanneer het overgrote deel van zijn gedichten niettemin ook incidentele magie te zien geeft, dan is dat slechts een kwestie van methode: het zijn de incidentele aanlopen naar het totalitaire doel. In de twintigste eeuw wordt het autisme van de magie op zijn consequentie gevergd. Deze consequentie is tweeledig. Valt de nadruk op het imperialistisch moment in de magie, dan moet de dichter heersen over heelal, dood en leven. Dan omvat hij alles. Valt de nadruk echter op het participatie-element, dan kan hij tevreden zijn wanneer alles met alles communieert, de magiër-dichter inbegrepen. Dan

omvat alles hem. Uiteraard is deze laatste consequentie identiek met de embryonale situatie. Het is bekend, dat de meeste gedichten van Achterberg tenderen naar de souvereiniteit over heelal, dood en leven (hoewel schijnbaar incidenteel, zijn het - het zij herhaald - aanlopen naar de ene beslissende formule, die b e w u s t alles tot één nieuwe stof transformeert), maar hier en daar is ook een verlangen naar de embryonale geborgenheid onmiskenbaar.

Ongetwijfeld heeft deze tweeledigheid van de laatste magische consequentie vele aspecten. In de gang van dit betoog is het van belang erop te wijzen, hoe hier het moderne denken de normale magie tot totalitaire gevolgtrekkingen dwingt. Maar terwijl dus enerzijds de moderne denkvorm de dichter noopt om zijn zwarte kunst te intensifiëren en zodoende zijn zwarte broeders voorbij te streven, dwingt de zich steeds herhalende mislukking van zijn magie hem om telkens weer zijn uitgangspunt te nemen in het alles-scheidende bewustzijn van de moderne cultuur. Het ene gedicht achtervolgt het andere. En nooit vindt hij het verlossende, maar altijd het bijna verlossende woord. Op welke spanningen deze poëzie tussen deze uitersten berust, is duidelijk. Alleen reeds hierom is zij een reuzenprestatie.

Op de aan het begin gestelde vraag, wat de primitieve denkstructuur in Achterbergs poëzie met het moderne denken heeft gedaan, kan dus nu geantwoord worden, dat het eerste het laatste als contrast nodig heeft en gebruikt zó, dat het erdoor wordt geactiveerd en beperkt. Dit kwam reeds ter sprake bij het centrale probleem der

verhouding tussen leven en dood. Voor de primitieven zijn de doden een klasse van de samenleving. Zij gaan uit van de betrekkelijke eenheid tussen leven en dood, maar juist daarom trachten zij zo scherp mogelijk de grens tussen beide te trekken. Achterberg gaat daarentegen uit van de moderne kloof en probeert deze te overbruggen. Zijn poëzie is een protest, maar bewijst juist daardoor dat de dichter van de definitieve doodsgrens (it never will!) uitgaat. In dit verzet tegen de dood vindt de lezer zijn eerste aanknopingspunt en kan op deze wijze de dichter een eindweegs volgen. Voor hem noch voor ons is de dood vanzelfsprekend, zodat zijn protest het onze is. Nooit brengt het gedicht hem durende eeuwigheid, nooit blijft hij door de macht van het woord voorgoed ‘vastgehaakt’ in het wonder. Steeds weer moet hij zich schrap zetten en afzetten en steeds weer kunnen wij daarom met hem de uitval wagen. ‘Met dit gedicht vervalt het vorige’. Dan overkomt het Achterberg dikwijls, dat hij - uitgaand van het moderne denken en daardoor met deze sfeer verbonden - het alchimistisch proces althans begint met woorden, die aan deze zijde van de tijd hun klankbodem vinden. Zijn onthechting aan de aarde kan hij dan bijvoorbeeld een bedwelming noemen, hoewel het eigenlijk allesbehalve een bedwelming is, gezien van de andere zijde. Door deze terminologie van het spel, dat ook ons bedwelmt, kunnen wij met hem meegaan en krijgen wij contact. Vergeten wij hier niet, dat deze botsing, die voor ons het contact mogelijk maakt, voor de dichter een ‘onmogelijk’ probleem is. Het primitieve paradijs

blijft verloren... Want de vele onmogelijkheden-in-het-leven der primitieven zijn hier herdicht tot de onmogelijkheid vàn het leven. Hun magie wil veranderingen in het leven aanbrengen. Achterbergs magie wil het leven zelf veranderen, d.w.z. opheffen.

Door de aanwezigheid van de strook moderne mentaliteit, die weliswaar smal, maar als harde wal waartegen de dichter zich af moet zetten, niettemin belangrijk is, ontbreekt ook bij Achterberg het spelelement niet. Ondanks, of liever: door zijn fanatisme bewijst de dichter, dat het niemand gegeven is om de fasen der menswording, die volgden op het primitieve stadium, zonder meer ongedaan te maken. Zelfs de meest drastische ernst, die men met de primitieve mentaliteit moet of wil maken, is alleen op de basis van het protest mogelijk en het is dit protest, waardoor de ernst toch weer herhaaldelijk rakelings langs het spel voert. Met ons is onze taal veranderd. Een dichter als Achterberg kan die taal veranderen, maar ook deze verandering is een protest, dat bij een logge, collectieve grootheid als de taal minder effectief kan zijn dan het protest tegen gedachten bijvoorbeeld. Nooit zal men een volkomen nieuwe taal kunnen maken, want het verzet is gericht tegen en dus gebonden aan de oude taal.

Het feit, dat de primitieve mentaliteit als anthropologische structuur niet in haar oorspronkelijke vorm kan worden geadapteerd, maar als negatie gebonden blijft aan het moderne denken, te zamen met de daaruit voortvloeiende omstandigheid, dat om dezelfde reden ook de poëtische

taal aan de ‘moderne’ taal geparenteerd blijft, verklaart waarom zelfs de poëzie van Achterberg speelt, waarom wij haar dus voor een groot deel aesthetisch kunnen beleven. Ook bij hem is er het ‘alsof’ waaraan men de schoonheid kan herkennen. Vele van zijn gedichten zijn ‘gewoon’ vanuit de herinnering geschreven en zijn als herinneringen gewone verzen, die het bewogen ernstige spel der in-memoriam-lyriek spelen. Maar ook talrijke andere verzen kan men langs het spoor der moderne mentaliteit geheel of een eindweegs ‘in schoonheid’ volgen. Het is dan alsof de breuklijn naar voren schuift, zodat het schone spel der poëzie weer kan worden gespeeld. Ook dan blijft zijn werk natuurlijk ernstig, maar het is de ernst van het spel. Zijn beelden hebben dan de marge van vrijb l ijvendheid, die wij uit de andere poëzie zo goed kennen. Zijn verzen alszodanig zijn dan niet direct magische formules, maar dichterlijke variaties daarop, die dus min of meer onder de ‘magie’ der aestheten vallen. Vergeten wij echter weer niet, dat deze spelende variaties niettemin naar de directe bezwering toe spiralen, dat de erkenning van de doodsgrens ook de voorwaarde is tot een te heftiger ontkenning. Wat ons verrukt, is voor de dichter slechts de aanloop. Soms blijft hij een geheel vers lang in de aanloop steken.

Zo schrijft Achterberg zijn fascinerende verzen, die ons bannen omdat ze onze eigen hoop op de negatie van de dood activeren, omdat ze raken aan onze eigen pijn om de gebrokenheid van het leven en de illusie van een concrete eenheid strelen, omdat ze onze geheimste machtsinstincten

voeden, omdat ze tenslotte dit doen gedeeltelijk als een spel, dat ons de illusies laat zonder deze door een massieve ernst te vermoorden. Van deze massieve ernst is niettemin ook in de spelende verzen iets blijven hangen, dat aan Achterbergs gedichten de pikante smaak verleent, in vergelijking waarmee de meeste moderne poëzie laf is.

Tenslotte is er nog een reden, waarom deze bundels niet zonder meer gesloten boeken zijn. Spel en ernst, hoewel tegenstellingen, raken elkaar en gaan in elkaar over. Panta rhei. Zo is het mogelijk, dat wij Achterbergs verzen in het eerste stadium van de ernst nog als schoonheid kunnen appreciëren. Immers, zelfs deze ernst laat zich acteren - totdat hij echter massief en onkneedbaar wordt, totdat zijn ernst geen algemene spelwoorden meer gebruiken kan, omdat hij het hart van zijn eigen heelal nadert, waar slechts communicatie mogelijk is in een andere, althans een veranderde taal. Ook dan gaat híj nog verder, wanneer ónze acteursmogelijkheden zijn uitgeput. Zijn ernst, als protest begonnen, is zo geladen, dat de spanning veel te groot is voor een oscillerende schoonheid. Onverbiddelijk breekt deze ernst door en komt terecht in het gebied, dat wij zelfs in voorstellingen niet kennen. Dan merken wij plotseling, dat het niet de bedoeling van de dichter was om ons met het spel der schoonheid te fascineren, maar om een dode vrouw en een heelal te bezweren tot eeuwigheid. Als eenvoudig voorbeeld neem ik uit een bundel, die bij de hand ligt, het meeslepende vers ‘De Vliegende Hollander’:

Langs de nachtkim
van de doodzee,
op een lichtglim
in het bootzeil,
zooals scheepslui
op de poolster,
getrokken uit het hart van dit heelal,

zonder weerkeer
naar de oorsprong
van de oercel
onzer bloedsom,
met het hartzeer,
dat ik omkom,
ben ik op weg achter uw laatst vaarwel.

De spelende beelden van dit gedicht hebben de fascinerende kracht der schoonheid, totdat de dichter een duik neemt in de bloedige ernst van de eerste regels der tweede strofe. Dermate kan de lezer door dit gedicht worden gebiologeerd, dat de snob-in-hem vergeet, dat hij nooit en te nimmer de kernwaarde en de glanswaarde van ‘oercel’, ‘oorsprong van de oercel’ en ‘bloedsom’ zal leren kennen, omdat dit magische woorden zijn, misschien verstaanbaar aan beide zijden van de tijd, maar dan toch zo zeer vervuld van gene zijde, dat ze hier niet meer in schóónheid verstaanbaar zijn. Het spel slaat om in ernst en de schoonheid, ónze schoonheid, laat verstek gaan. Het geciteerde gedicht is een zeer eenvoudig voorbeeld; drastischer verzen liggen voor het grijpen. De genoemde woorden hebben echter voldoende magische klank om enige bescheidenheid niet overbodig te achten bij het lezen en het beoordelen van dergelijke gedichten. Wie nóg wil spreken van ‘wel degelijk het juiste

woord', kan men alleen nog in overweging geven, dat het niet meevalt om over China iets concreets te vertellen, wanneer men er nooit geweest is.

Het zou niet verwonderlijk zijn, wanneer literatuurhistorici van later eeuwen -wanneer er dan nog eeuwen en literatuurhistorici zijn- een vernieuwing in de Nederlandse poëzie zullen constateren die op Gerrit Achterberg terug te brengen is. Hij is een uiterst belangrijke figuur, en niet alleen binnen de Nederlandse grenzen. Met betrekking tot verschillende elementen in zijn werk kan men zonder overdrijving spreken van een hervorming. Een der belangrijkste daarvan is wel zijn consequent animisme in poëticis, als men het zo mag uitdrukken. Hij heeft metterdaad bewezen, dat er niets is waarvoor de poëzie halt behoeft te houden. Zij kan alles aan, zelfs natuurkundige begrippen. De dichter kan alles be-zielen, mits hij een persoonlijkheid is met een eigen domein. Het ontzielde materiaal van de erfenis van het materialisme wordt dán zinvol, wanneer het geconfronteerd wordt met de mens, die het onvoorwaardelijk aandurft. Dat is niet zonder belang voor een cultuur, die haar heilloze tweespalt geconcretiseerd ziet in de onherstelbare splitsing van haar wetenschap in Natur- en Geisteswissenschaften. Menigeen heeft al het vage gevoel, dat dit als vanzelfsprekend geaccepteerde conflict althans dicht in de buurt ligt van de Achilleshiel van West-Europa. Het zou kunnen zijn, dat het werk van Achterberg in dezen een omen is, ook wanneer zijn 'methode' waardeloos zou zijn. Dichters hebben vaker de eigenaardigheid om de dingen in hun kern aan te vatten en

de methodes -die altijd in de tweede plaats komen- aan anderen over te laten. Het eerste is reeds belangrijk genoeg. Maar hoe dit ook zij, voor de poëzie heeft hij ongetwijfeld nieuwe mogelijkheden aangetoond en dat alleen is reeds van een niet te onderschatten betekenis voor een tijd, waarin zelfs de poëzie geen kans meer zag om het ontkrachte woord opnieuw te laden met de macht, die het eens had. Bij onze primitieve broederen kon het de sterren en een schip in beweging brengen, in onze tijd is het veelal niet eens meer in staat om de ziel of het hart van de mens te bewegen, nu het spel zelfs de spel-ernst verliest en de techniek voor een vers beslissend wordt geacht door vele dichters. Achterberg is de weg terug gegaan en vele dichters na hem zullen hem er dankbaar voor zijn.

Poëtisch zijn er in zijn werk ook andere vernieuwende elementen aan te wijzen. Maar deze eigenaardigheden zijn alle of bijna alle slechts een uitvloeisel van het genoemde consequente animisme, waardoor zijn verzen die typische geserreerde dictie hebben, die hen al op grote afstand herkenbaar maakt. De ineenschuiving van de beide gebieden van stof en geest blijft de achtergrond van dit alles.

Het lijkt waarschijnlijk, dat hij epigonen zal krijgen; maar ook navolgers, die zijn ontdekkingen zelfstandig zullen verwerken. Even waarschijnlijk is het, dat deze navolgers deze opnieuw geïntegreerde poëzie, die voor Achterberg dodelijke ernst is, zullen beoefenen als spel. Ook hier is het niet voor de eerste maal, dat nieuwe ontdekkingen of herontdekkingen door de pio-

niers met het bloed van de ernst werden betaald om door het nageslacht als spel te worden genoten en geperfectionneerd.

De stootkracht van de ernst is onmisbaar om aan een nieuwe stroming vaart te geven.

Ondanks de erkenning van het spelelement ook in Achterbergs poëzie, zal ons laatste woord toch zijn onvoorwaardelijke ernst moeten beklemtonen. Niemand is meer dan de dichter zelf overtuigd van de mate, waarin de spelregels ook zijn werk beheersen. Het spel moet de wachtenstijd draaglijk maken, de illusie cultiveren, die zich zo zelden tot werkelijkheid laat bezweren. Andere dichters spelen bij gebrek aan ernst altijd, Achterberg speelt in afwachting en ter voorbereiding van de ernst. Door dit spel der illusie ervaren wij de schoonheid. Maar aan de dichter schenkt het in laatste instantie bitterheid. Hij weet, dat dit cultiveren van een illusie, dit scheppen van schoonheid, een schrijnend compromis is, dat zijn ogen niet blind kan maken voor het uiteindelijk doel: geen illusie, maar het elixir vitae. Dan wordt het spel een schuld tegenover de ernst van dood en leven. Dan wordt het spel dat bij ons schoonheid heet, voor de dichter een walgelijk over-spel.

Poëtisch bloeisel:
overspel
van dood en leven;
een arm vermoeisel
en blind gegeven,
ik weet het wel
- o zielsverraad
aan liefde's al -
genoegzaamheid -

maar sta of val
bij dit appèl,
ik ben u kwijt,
wanneer ik niet
u overhaal
vanuit het niet
met woorden, wit
van uw vergaan;
het eenigst, dit,
en toegestaan,
zooals eenmaal
het zoet bezit
van uw lichaam.

Dit gedicht is schoon. Maar wij mogen niet de ernst vergeten, die erachter zwaar ademt. Om het te herhalen: dat is niet een kwestie van sentiment -er is veel leed met drukkende ernst toch in spel-poëzie onder woorden gebracht-, maar van structuur. Hoewel het geciteerde gedicht zelf spelend is, is de protesterende ernst tussen de woorden te speuren. Daarom is het een goede waarschuwing voor de snob-in-ons en tegelijkertijd een prachtig stuk moderne poëzie.

Gerrit Achterberg is een buitengewoon belangrijk dichter. Hij is zonder meer een gróót dichter. Na steeds zijn poëzie in de eerste plaats vanuit haar bedoelingen beschouwd te hebben, wil ik ten slotte aan haar feitelijke betekenis in het algemene kader der poëzie niet voorbijgaan. In zijn gedichten valt het conflict tussen twee denkstructuren het meest op. Bijna zou men kunnen zeggen, dat in dit conflict versterking van de ene partij onmiddellijk en automatisch versterking van de andere ten gevolge heeft. Op dit punt ligt voor mijn gevoel Achterbergs onvergelijkelijke betekenis voor de moderne poëzie. Hij mag dan zijn

eigen, magisch doel niet bereikt hebben, door zijn onverbiddelijke hartstocht heeft hij deze spanning, die het wezen der poëzie uitmaakt, tot een bijna ondenkbare hoogspanning opgevoerd. Dat is niet primair een poëtische, maar een anthropologische kwestie. Deze dichter heeft de versleten contactpunten tussen de primitieve en moderne werelden: de symbooltjes en allegorieën waarmee de meeste hedendaagse dichters zich onledig houden, eenvoudig verwijderd en beide krachtvelden der psyche direct, zonder het dichterlijk geleidingsmateriaal dat meer isoleerde dan geleidde, met elkaar verbonden- op gevaar van kortsluiting af. Wanneer men het op deze wijze formeel uitdrukt, blijkt Achterbergs betekenis reeds voldoende. Maar wanneer men dan ook nog bedenkt, dat hij dit contact heeft gemaakt op dat punt waar dood en leven tegenover elkaar staan, is het evident dat deze gedichten fundamenteel zijn. Men heeft Achterberg wel eens beperktheid van thema verweten. Ook zijn bewonderaars maken deze vergissing soms. Zijn thema is echter even beperkt en even oneindig als het menselijk leven zelf: beperkt door de dood en oneindig door het verzet tegen de dood.

Weliswaar is dit anthropologisch substraat van Achterbergs poëzie van doorslaggevende betekenis, maar het bepaalt op zichzelf natuurlijk nog niet de z.g. strikt poëtische waarde van deze verzen. Het verbluffende daarvan is nu, dat hun taal een adaequate uitdrukking is van de genoemde anthropologische spanning. Anderen hebben er zeer terecht op gewezen, hoe Achterberg de gewone spreektaal au sérieux neemt. Een vergelij-

king met Kafka is hier niet zonder betekenis. Blijkens een artikel van Hans Redeker heeft Günther Anders bij Kafka hetzelfde ‘ontdekt’ wat hier te lande bij Achterberg opviel: het ‘beim-Wort-nehmen der Sprache’. Hij wijst erop, dat de gewone taal in uitdrukkingen als ‘door de grond zinken van schaamte’, ‘bersten van nijd’, ‘in de wolken zijn’ en derg. het raadsel, dat mens heet, simpelweg weergeeft. Hieraan valt toe te voegen, dat het dezelfde wezensspanning is, die ons zo lang ten aanzien van Achterberg bezig gehouden heeft en die open en bloot in de spreektaal zichtbaar wordt. Dergelijke uitdrukkingen als de hierboven genoemde kan men namelijk samenvatten onder een soortgelijke uitdrukking, die tegelijk voorbeeld en verklaring van dit verschijnsel is: ‘buiten zichzelf zijn van vreugde, smart etc.’. En de taal, die in haar dubbele functie van het aanwijzen-der-dingen en het boven-de-dingen-uit-wijzen de menselijke oerspalt trouw weergeeft, doet vele dichters beschaamd staan. Immers, de poëzie pleegt van deze taal, die zelf reeds beeld (d.i. tweespalt) is, nieuwe beelden te maken en zo te vluchten voor de naakte waarheid in dezen. Deze vlucht kan schone gevolgen hebben, maar het is ook mogelijk, dat zij zich te ver uitstrekt en al bazelend haar basis niet kan terugvinden. Deze basis is de harde, onverbloemde gebrokenheid der omgangstaal, het conflict tussen primitieve en moderne mentaliteit, tussen embryo en God. De mens, die tegelijkertijd in zichzelf en buiten zichzelf is - dat levert stof voor lang en diep gepeins en men kan er met een minimum aan goede wil zelfs de Ter Braakse tegenstelling

van burger en dichter in terugvinden. In een jolige bui zou men dan ook nog even de aestheten, die alleen maar van poëzie willen weten, kunnen plagen met deze karakteristiek: Bloem is in Nederland de grootste (zuiver descriptieve) phaenomenoloog, Achterberg de grootste ontoloog van deze oudste menselijke breuk.

Intussen- nuchterlingen kunnen het dichtersgilde misschien verwijten: call a spade a spade, Achterberg treft dit verwijt in ieder geval niet. Hoewel hij betrekkelijk weinig de hoogspannnig in de spreektaal blootlegt, is zijn dichterlijke taal niets anders dan een voortzetting van hetzelfde principe: in zijn symboliek wordt dezelfde fundamentele tegenstelling met een uiterste krachtsinspanning bijeengehouden. In dit licht wordt ook de functie der merkwaardige natuurwetenschappelijke symbolen, die reeds eerder de aandacht vroegen, vanuit een ander standpunt duidelijk. Electron, amino-zuur etc. zijn bij uitstek concrete aanwijzende termen, ondanks hun abstract karakter. Door de personalistische functie, die zij in Achterbergs verzen hebben - het opwekken, althans het transformeren van een dode - moeten zij ondanks zichzelf boven zichzelf uitwijzen. De meest harde en concrete ‘namen’ worden gekozen om het contrast met de ‘betekenis’ zo fel mogelijk te maken. De clash, die het gevolg is van deze en van Achterbergs andere beeldspraak, bewijst eens te meer dat de ziel zich niet laat ringeloren en weigert voor welke uitvinding van het intellect ook halt te houden. De mens is pas mens en de poëzie pas poëzie, wanneer zij zich op de breuklijn bevinden. Poëzie bestaat in en

door de spanning van naam en bedoeling, feit en betekenis, d.w.z. in en door de grondstructuur van de mens die meer be-doelt dan hij is. Deze spanning heeft Gerrit Achterberg in haar volle omvang, in de diepte en in de hoogte poëtisch gerealiseerd.

De bewondering onder voorbehoud die in dit opstel tot uitdrukking kwam, is niet het gevolg van een gebrek aan respect; integendeel, zij is voortgekomen uit een onvoorwaardelijk respect voor een onvoorwaardelijk dichter. Zijn werk blijft een toetssteen voor het vele, dat onder de naam van poëzie heden ten dage wordt verzwendeld en dat ik zónder voorbehoud veracht, omdat het een strak gelaat suggereert, terwijl het niet eens tot een glimlach in staat is, omdat het ernst suggereert en aan het spel niet toe komt. Nu de grote spelers in de Nederlandse poëzie een voor een verdwijnen, vallen er vlakten van eenzaamheid open rondom deze poëzie, die ernst is. Rest slechts de vraag, hoe spel en ernst in alle ernst te combineren zijn. Een onmogelijke vraag. Want de ernst der primitieven is voor henzelf slechts... 'spelernst', die de ernstvragen even spelend opwerpt als beantwoordt, maar die voor ons onherroepelijk uiteengevallen is in een spel zonder vraag en een ernst zonder antwoord.

FOKKE SIERKSMA

Notities bij het lezen van Achterberg

De eerste blik in de ons door Victor van Vriesland voorgehouden S p i e g e l d e r N e d e r l a n d s c h e p o ë z i e d o o r a l l e e e u w e n toont ons de regels:

> Hebban olla vogala nestas hagunnan
> hinase hic anda thu.

Daargelaten alle discussies over het al dan niet westvlaamse, en dus o u d - n e d e r l a n d s e karakter van de taal, spreekt uit deze regels duidelijk het besef van een tekort. En wanneer eenmaal onze opmerkzaamheid hierop gevestigd is, kan elke volgende blik, van Egidius tot Van de Woestijne slechts dienen om ons te overtuigen hoe groot de rol is die het tekort (verlangen, verlies) speelt in de poëzie. Wellicht zou zich de stelling laten verdedigen dat de aanleiding tot elke creatieve daad ligt in het bewustzijn van een ontbreken. Opvallend zelden vindt men verzen die het geluksmoment, de vervulling bezingen. En wanneer dit een enkele maal het geval is, draagt het vers voldoende duidelijke kenmerken van niet op het bewuste moment te zijn geschreven: het besef van een tekort is verhuld doordat het ideaal als vervuld wordt gesteld; in de creatie van het vers wordt op een ander geestesniveau de ideaal-beleving opgeroepen. Juist omdat de sensatie die ten grondslag ligt aan de creatie van het vers gebonden is aan een ander moment van de psyche, is het mogelijk dat zij uitkristalliseert in een eigen vorm. Wie gelukkig is of in extase verkeert uit zich onmiddellijk; de emoties vragen niet om de artistieke daad.

M.i. vervult het vers de functie het niet-aan-

wezige tot ideële realiteit te bezweren uit de spanning tussen omstandigheid en ideaal. En ook als het klaagt over het verlies, zich verzet tegen het teloorgaan, of berust in het gemis, kan de impuls alleen liggen in het diep ervaren van de hier bedoelde spanning.

Bij jonge kunstenaars staat de feitelijke toestand vaak onder hevige spanning ten opzichte van een in de toekomst verwachte vervulling. Noemde Bloem zijn eerste bundel niet H e t V e r l a n g e n ? Gedurende lange tijd daarna verschenen geen verzen van zijn hand, en eerst toen hij definitief teleurgesteld was, het bestaan verder doelloos en zinloos voor zich zag, schonk hij ons M e d i a V i t a , en de onder de veelzeggende titel D e N e d e r l a a g gebundelde verzen, die vrijwel zonder uitzondering de betrekkelijkheid en de vergankelijkheid van het geluk tot onderwerp hebben, m.a.w. geschreven zijn uit het besef van een spanning tussen omstandigheid en een, nu dus achter hem liggend, hoogtepunt, dat door zijn zeer relatieve hoogte de mogelijkheid biedt tot een - zij het toch telkens weer verstoorde - berusting, nog vergroot door het bewustzijn:

> Beetren zijn heengegaan, en met een minder deel.

Ook een vers als D a p p e r s t r a a t uit zijn laatste bundel valt ongetwijfeld onder deze categorie.

Het werk van A. Roland Holst (W i n t e r a a n Z e e !) en a fortiori dat van Slauerhoff is aan geen andere bron ontsprongen, en al evenmin

Marsmans P a r a d i s e R e g a i n e d, dat zeker niet het in juichtoon geschreven poëtisch verslag is van een tocht naar het intussen bereikte doel. Integendeel, verzen als H e i m w e e en D e G r i j s a a r d e n d e J o n g e l i n g typeren de bundel. Het titelgedicht, dat mogelijk als argument tegen het hier beweerde zou kunnen worden aangevoerd, verraadt al door zijn toon dat het een onvervuld ideaal tot onderwerp heeft.

Hierboven sprak ik over het in de toekomst gestelde ideaal dat door zijn spanningsverhouding tot de omstandigheid ‘de vonk der verzen’ kan doen overspringen. Wanneer een enkele maal jongeren verzen schrijven die het voorbije geluk tot positieve pool van het spanningsveld hebben, krijgen we bijna steeds het gevoel van pose, of van steriliteit. Een jongeman, die in zijn poëzie aan één stuk door aan het raam zit te denken aan al wat vlood, maakt toch een wat voortijdig vergrijsde indruk. Ik ontken niet het bestaan van twintigjarige grijsaards, maar in de poëzie lopen er soms wat veel lange baarden rond, en helaas dan ook nog vaak geknipt à la mode de... Ook het omgekeerde doet zich voor: oude mannen met keurig weggeknipte oorharen en geverfde lippen, typen als de hoofdfiguur uit Manns D e r T o d i n V e n e d i g. Slechts in weinige gevallen kan een dichter zich straffeloos wagen aan deze omkering van de normale gang van zaken. Een van die zeldzame gevallen schijnt mij Achterberg te zijn. Terwijl er in A f v a a r t herhaaldelijk sprake is van een verlies, neemt in volgende bundels een toekomstverwachting vaak de centrale plaats in. In het vervolg van deze notities

zal ik trachten in geschikter verband een verklaring van dit feit te geven.

Terugkomend op mijn uitgangspunt: de grote rol van het tekort in de poëzie, constateer ik met enige verwondering dat het zoveel opzien gebaard heeft dat Achterbergs poëzie bijna integraal aan een verlies ontsproten is. Waarschijnlijk heeft het eerst de aandacht getrokken, toen bundel na bundel op dit éne concrete verlies betrokken bleek. Toen pas is men zich gaan afvragen: waarom dicht hij altijd over een v e r l i e s, terwijl men zich hoogstens de vraag had kunnen stellen: waarom dicht hij altijd over é é n verlies? En ook deze vraag is nauwelijks gerechtvaardigd. Ik ben het nl. volledig eens met Dresden, die in zijn essay E x i s t e n t i e - p h i l o s o p h i e e n l i t e r a t u u r b e s c h o u w i n g naar aanleiding van Achterberg opmerkt: 'Zoals iedere ware poëzie, worden Achterbergs verzen ééntonig door het voortdurend vatten en hervatten van eenzelfde thema, dat echter onuitputtelijk blijkt te zijn en bovendien met een dergelijke bezwerende macht wordt behandeld, dat men het, hypnotisch geboeid, blijft volgen.' (p. 14). Inderdaad, iedere ware poëzie is ééntonig, de werkelijk grote figuren blijven, nadat ze eenmaal hun onderwerp gevonden hebben, één centraal thema in eindeloze nuancering herhalen. De voorbeelden liggen voor het grijpen: Roland Holst, Bloem en vele anderen. Ook dit is het dus niet waarover men zich heeft kunnen verbazen.

Naar mijn mening ligt het probleem al evenmin in Achterbergs zogenaamde duisterheid. Immers De Nerval, Rimbaud, Valéry, en in ons

land Holst zijn zeker niet minder duister, terwijl hun dichterschap geen ogenblik als probleem gesteld wordt op een wijze als dat van Achberg.

Zo blijven ten slotte nog twee mogelijkheden over die elkaar aanvullen, en die zijn aangeduid in de titel van Aafjes' essay D e d i c h t e r v a n d e s a r c o p h a a g, wat ik in dit verband zou willen interpreteren als: Achterberg is g e k e t e n d aan een c o n c r e e t h e i d (althans in eerste instantie). Het streng bepaalde thema dat dichters als Bloem en Holst bezitten - vooral in hun latere poëzie - is van abstracte aard. Het is meer een toon, een stemming, dan een feitelijkheid die het bindend element van hun poëzie uitmaakt. Zulks dus in tegenstelling tot Achterberg. Hierdoor is het verklaarbaar dat zij ondanks de concentratie op één bepaald thema, een veel uitgebreider levensgebied bestrijken dan Achterberg, die in hoge mate gebonden is aan de gestorven geliefde. Het tweede verschil tussen een figuur als Holst en een als Achterberg is dat tussen de profeet en de magiër. De eerste roept woorden van weedom over de verloochening van de schoonheid in een wereld waarvan hij zegt:

> Dof werd het vleesch, het goud
> telbaar, lust veil...

en vlucht eenzaam in het heimwee naar een ander leven dat niet mank gaat aan de gespletenheid waaraan deze wereld lijdt.

De ander streeft naar het bereiken van een doel, woord en wereld worden bezworen tot

dienstbaarheid aan zijn wil, de grenzen van het leven te overschrijden naar de dood:

> Met leven toegerust voor beiden,
> liep ik vannacht de gangen in,
> die naar u leiden,

om daar de geliefde te ontmoeten, en soms in de dood, soms aan deze zijde van de grens de vereniging, en uiteindelijk de identificatie met haar te doen plaatsvinden. En hier geloof ik een voor het begrip van Achterberg zeer essentieel punt te hebben geraakt, nl. zijn 'vereenzelvigingsdrift'. De dichter wil niet alleen de andere (de geliefde, het kind, de Drie-eenheid) zelfs beréiken, maar er één mee worden, wat hem in het vers enkele malen haast gelukt, al blijft hij zich voortdurend bewust van de beperkte macht die zijn magiërschap hem geeft. Het werk van deze dichter vormt een aspect van de eeuwig mislukkende, en eeuwig herhaalde poging tot transcendentie. Al heeft men terecht de karakterisering van Achterberg als mysticus onjuist genoemd, naar oorsprong - niet naar doel - mag Achterbergs werk zeker met dat van de mystici worden vergeleken. Uit de enkele fragmenten die ik hier citeer wordt dit voldoende duidelijk:

Roep

> Nu ik nog eens van u verschil,
> en mij hetzelfde ongeduld
> van voor dat ik u heb gekend:
> te worden in u omgezet -
> opnieuw vervult, maar nu verstild
> tot wil
> terrein te houden in den nacht,

die ons was toegemeten:
voor den laatsten m^2
God, geef acht.

Toen hij zich op zijn knieën neerliet bij het kind zagen hun oogen dingen van voor duizend jaren: een bal, een bouwdoos, koekkruimels, een lint, een cent; hij wist niet waarvandaan de wilde vreugden waren, die ze elkaar toelachten, redeloos als het ware.

Heilige Geest kom in het vers,
waarin Gij Drieën, Een voor Een
hetzelfde zijt en ik alleen
nog zingende van U verschil.

En het is, gegeven de levensintensiteit van deze dichter, nauwelijks verwonderlijk dat deze drift zich van den beginne af het sterkst heeft g e r i c h t op de geliefde; het verschijnsel is wel in sterkere mate, maar niet uitsluitend na haar dood te constateren. In dit licht bezien wordt het ten slotte duidelijk waarom men bij een beschouwing van Achterbergs poëzie zo weinig houvast heeft aan de chronologie van de verzen, zodat men enkele verzen uit A f v a a r t na E i l a n d d e r Z i e l zou willen plaatsen, en haast weigert te geloven, dat sommige gedichten (o.a. Kwatrijnen) uit O s m o s e van kort na A f v a a r t dateren.

Het is begrijpelijk dat deze alles-beheersende trek in Achterbergs verzen voor velen niet meer aanvaardbaar is. Dit strijden tegen de evidentie, dit niet-stand-houden voor wat Gorter zo onontkoombaar heeft verwoord:

... ik wou
dat ik eens even u kon zijn,
maar 't kan niet, ik blijf van mijn.

en, het hopeloze van zijn pogingen inziende, tòch doorzetten om buiten het Ik te komen en de andere, het andere (de voorwerpen) te worden, zich er althans mee gelijk te stellen, zal ieder die in de dronkenschap van het vers zijn 'nuchter verstand' niet kan vergeten afschrikken, hem ontoegankelijk maken voor deze 'zwarte kunst', en hem doen spreken van gebrek aan eerbied voor God, leven en dood. Voor mijn gevoel is Achterberg er in zijn beste verzen in geslaagd om de evidentie te verslaan en het onmogelijke evident te doen zijn. Ik meende vroeger, dat het middelpunt van de kosmos in Achterbergs vers vertrokken was naar de reïntegratie van de geliefde in het leven, en bleef toen steeds staan voor het onoplosbare raadsel van verzen als:

> ik lig in donker haar gelijk
> op adem na en ogenblik.

In verband met het hiervoor gezegde worden verzen als deze echter begrijpelijk: het punt van identificatie is niet van essentieel belang.

Uiteraard ben ik mij bewust dat met het aanwijzen van deze uit de behoefte aan transcendentie voortkomende vereenzelvigingsdrift maar een bepaald aspect van de figuur Achterberg is belicht, en dat de poging tot reïntegratie in het leven in andere verzen sterk op de voorgrond staat, maar wellicht vormt toch dezelfde wezenstrek ook hier de laatste drijfveer.

In verband met het middel-karakter van zijn verzen staat de centrale plaats die het plastische woord in zijn poëzie inneemt. De elementair-plastische kracht van het woord maakt, veel

meer dan de rhythmische en melodische kwaliteiten, de grote verdienste uit van Achterbergs poëzie. Dat de dichter zelf zich hiervan sterk bewust is blijkt uit de verzen die de dichterlijke bezigheid tot onderwerp hebben. Bijna steeds is in deze gedichten sprake van 'ik smeed het w o o r d dat naar u heet', en zeer zelden spreekt hij over het l i e d (nog het meest in O s m o s e , dat in Achterbergs oeuvre een aparte plaats inneemt, en waar de dichter een andere weg schijnt in te slaan, die hij echter al spoedig weer verlaat). Daaruit is ook te verklaren dat de dichter geen sterke behoefte voelt aan strakke vormen, en zich uit in zeer vrije verzen, waarin ook het rijm niet die dwingende macht heeft als in de meeste andere poëzie. Wat Achterbergs verzen in de eerste plaats tot poëzie maakt is de bijna bovenmenselijke spanning en verdichting, waarin het woord zijn magische functie gaat vervullen. Daarom ook slaat, zoals Aafjes het uitdrukte, het vers néér op een woord. De bewering dat dit in dubbele zin uitzonderlijke dichterschap buiten de ontwikkelingsgang der poëzie zou staan, is volkomen onhoudbaar. Immers, er is een Achterberg nodig geweest om ons weer in zo hoge mate bewust te maken van de magische betekenis van het dichterwoord. Zijn woord schept souverein een kosmos met eigen wetten: het Woord was - en is in de beste van deze verzen - God.

En in het bewustzijn van de s c h e p p e n d e macht van zijn woord ligt te gelijker tijd de verklaring hoe het mogelijk is dat hij, gedreven door de verering voor de scheppende poëtische daad, kan komen tot het schrijven van een groot aan-

tal verzen die ‘deze blinde bezigheid’ tot centraal onderwerp hebben, en waar de geliefde hoogstens van secundair belang schijnt. Immers, woord en geliefde zijn onder het gezichtspunt van Achterberg identiek:

> Jacht op de vonk der verzen en een vrouw:
> eenzelfde wezen, dat de horizonnen trouw,
> ontwijkt, ontwijkt... o nachten van genade,
> waar ik het eeuwig wild in d'oogen schouw.

Inderdaad mag men hier dus spreken van een alles-omvattende drift tot identificatie, waarin ook ‘de boedelbeschrijving van verlaten huiskamers’, zoals Anne Wadman het genoemd heeft, zinrijk is opgenomen. De verzen die niet op het centrale onderwerp vrouw-woord betrokken zijn, vallen toch ook binnen het kader van deze c e n t r i p e t a l e l e v e n s v i s i e . En eerder nog dan het grote aantal verzen die alle ditzelfde onderwerp hebben, geloof ik dat deze tot het uiterste geconcentreerde en evident met de ratio in strijd verkerende levenshouding van de dichter voor velen een beletsel vormt om zijn poëzie op de juiste waarde te schatten. Immers, men heeft een aansprekende visie nodig, men moet zich met de dichter verwant voelen, om zijn poëzie volledig te waarderen, en wanneer die verwantschap er niet is zoekt men naar een schijn van - dan uiteraard rationele - rechtvaardiging, die in dit geval zeker niet te geven is.

In deze onder hoge druk tot het uiterste verdichte en anti-rationele kosmos van Achterberg, waarin alle onderscheidingen - dus ook die tussen abstract en concreet - irrelevant worden,

kunnen maar weinigen leven. Maar die enkelen is het werk van deze dichter een toppunt, dat door maar zeer weinig moderne poëzie wordt geëvenaard.

G. SöTEMANN

Orpheus in Niemandsland

> The critic being impotent to convey this thinghood of a poem, no one need expect that critical discussion of poetic values can ever convey the value of a poem itself, for every poem is unique and its value inseparable from its existence. The background of a poem, its origin, its purpose, its ingredients, can be analysed and formulated, but the poem itself can only be experienced.
> All that the critic can do is lay stepping stones over the river - stones which are better forgotten once the reader has reached a position where he is in touch with the subject of criticism.
> LOUIS MACNEICE

Wanneer wij de poëzie van Gerrit Achterberg willen gaan verdedigen, moeten wij beginnen met het verdedigen van de poëzie zèlf. Dit is nodig, zolang onze 'generatie' nog geen dichter heeft voortgebracht naar wie wij kunnen verwijzen, en vooral sinds wij vrijwel allen (al was het maar door het publiceren van middelmatige gedichten) hebben meegewerkt aan de tegenwoordige 'devaluatie der lyriek'. Natuurlijk bestaat er eigenlijk maar één verdediging van poëzie en die is: het schrijven van goede verzen, en is de enige rechtvaardiging van een gedicht tenslotte dat gedicht zèlf, maar zolang wij tot het eerste niet in staat zijn gebleken, heeft het zeker zin, onze conceptie van de poëzie desnoods theoretisch te verdedigen.

Dat wij dit hier doen aan de hand van het werk van Gerrit Achterberg is niet toevallig. Hij is de enige dichter die aan deze conceptie beantwoordt, of duidelijker: die deze conceptie beïnvloed heeft en wiens werk ons tegelijkertijd qua i n h o u d het meest nabij is.

Om misverstand te voorkomen, moet ik er op

wijzen dat de term ‘goede gedichten’ natuurlijk een pleonasme is (een gedicht dat niet goed is, is geen gedicht). Dat hiermee tegelijkertijd alle desnoods verdienstelijke poëzie, die sommigen van ons en van een vorige generatie geschreven hebben uitgeschakeld is, is duidelijk.

Zolang Achterberg zijn verzen schreef en zijn bundels publiceerde, was er weinig aanleiding deze poëzie te verdedigen. Men kon het betreuren dat zo weinig mensen zijn werk kenden, doch dit berustte in wezen op dezelfde gronden als de stereotiepe miskenning van alles wat goed is, en dat altijd te laat erkenning vindt. Zich daarover op te winden zou nutteloos zijn. Léautaud heeft het berustende woord gesproken: ‘Les bons ouvrages ne se vendent pas’ en daarmee is alles gezegd. (Populariteit is trouwens heel wat hachelijker dan miskenning: zolang iemand miskend wordt, kan men over zijn waarde twisten, -wordt hij daarentegen populair (Aafjes!) dan heeft hij niet veel meer te betekenen.

Maar sinds iedere journalist en criticus van professie het nodig hebben gevonden over Achterberg het hunne te schrijven, is die verdediging helaas wèl nodig, omdat iedere ‘recensie’ het aantal elementaire misverstanden vermeerdert, en men nauwelijks een stukje onder ogen kan krijgen dat niet vol staat met misverstanden.

Anderen zullen in dit boekje de poëzie van Achterberg analyseren, de verschillende aspecten ervan naar hun opvatting en persoonlijke smaak behandelen. Dit is echter een stadium, waar men pas toe komt wanneer men zich een tijdlang met het werk van een dichter heeft

beziggehouden. Men moet echter beginnen met hem te lezen. Dat is óók het doel van deze essays en daarom wil ik ditmaal niets anders doen dan een aantal van die elementaire misverstanden uit de weg te ruimen en een aantal verwijten die men tegen Achterberg gericht heeft, ontzenuwen, omdat velen daardoor van het lezen van deze unieke poëzie weerhouden worden.

Eerst nog dit: men bewijst een dichter lang niet altijd een dienst met dit soort commentaren. In de eerste plaats, omdat de lezer vaak geneigd is eerst de commentaar en liefst ook nog de biografie van een dichter te lezen en daarna pas het werk; in de tweede plaats omdat elke commentaar, hoe tactvol geformuleerd en hoe gedocumenteerd ook, er noodzakelijk op veel punten naast moet zijn. De verzen van Perk worden door uitgave van alle handschriften en publicatie van alle documenten uit die tijd niet ànders dan ze zijn; de poëzie van Karel van de Woestijne wordt niet beter en niet slechter door een dikke dissertatie en de sonnetten van Gorter blijven ondanks alle voetnoten van anderen alleen maar: de sonnetten van Gorter. Kortom, de ‘mesthoop van commentaar’ zoals Du Perron het genoemd heeft, zal in veel gevallen zelfs een juiste kijk op een schrijver verhinderen: men denkt ten slotte alleen nog in détails. Het enige wat hiernaast alleen bestaat en reëel is, is de poëzie. Of de dichter dronken was of in een mystieke extase verkeerde toen bij zijn verzen schreef, of hij getrouwd was of homosexueel enz., dit alles doet in de grond van de zaak aan de poëzie op zichzelf en aan een juist begrip ervoor niets af of

t o e . Zó bezien wordt het zelfs van minder belang of een gedicht ‘handelt’ over een vrouw, een zonsondergang, een koe of een fiets. Het belangrijkste is in de eerste plaats het vers, als eenheid, als zelfstandig organisme. Het is een misverstand (het eerste en misschien wel het belangrijkste) te menen, dat een gedicht niets anders en niets meer zou zijn dan een vertaling van feiten die buiten dat gedicht liggen. De feiten buiten het gedicht, de feiten die ertoe aanleiding waren, zijn nl. niet langer dezelfde wanneer zij in het vers zijn opgenomen. Bovendien weten wij zelden wat precies de feitelijke aanleiding tot een bepaald gedicht was. In zijn uitstekende boek over Yeats zegt Louis Macneice in dit verband: ‘... one can say that the facts which occasion a poem are far too complex to be fully ascertainable by the critic. No poet writes a poem merely about a house; any poem he writes about a house is also a poem about himself, and so about humanity and life in general. The realist critic tends to diagnose subject matter crudely and naïvely. Was Pindar really only writing about foot-races and boxing matches? Was Rilke really only writing about a panther in the Jardin des Plantes? Was Wordsworth really only writing about villagers or celandines?’

Tegenover de gangbare mening, die steeds weer verdedigd wordt, o.a. door mensen als Stuiveling en P. Minderaa (in zijn dissertatie over Van de Woestijne) nl. dat hoe meer feitenmateriaal men over leven en werk van een dichter heeft, hoe beter men dit werk zou kunnen begrijpen, stel ik de mening van Valéry, die in zijn inleiding tot de

bloemlezing van dichters van de N.R.F. betoogt, dat alle elementen, biografische en andere, welbeschouwd niets uitstaande hebben met het al of niet genieten, al of niet kennen, van poëzie.

Men hoort een argeloos poëzieliefhebber soms opmerken: ‘Ik heb dat gedicht nooit goed begrepen, maar nu ik weet wat de dichter ermee heeft bedoeld (die “bedoeling” is dan meestal niets anders dan de willekeurige interpretatie van een commentator) begrijp ik het en vind ik het veel mooier’. Dit is even dwaas als het omgekeerde, dat ik eens van iemand hoorde: ‘Ik heb het werk van A. Roland Holst altijd bewonderd, maar sinds ik weet wat een libertijn hij is, kan ik Deirdre en de zonen van Usnach bijvoorbeeld toch werkelijk niet meer mooi vinden.’

Er zijn nog altijd mensen die zich ergeren wanneer een vaas op een ‘modern’ schilderij zó geschilderd is dat zij volgens de wetten van de zwaartekracht beslist moet omvallen. Dit zijn de mensen die, als zij een vers lezen waarin bijv. het woord tafel voorkomt, verlangen dat daarmee hun eigen huiskamertafel wordt bedoeld. De scheve vaas op het schilderij heeft echter een andere functie dan de vaas waarin deze mensen hun bloemen zetten en het woord tafel in een gedicht heeft nu eenmaal niets te maken met een tafel ‘waar je iets opzet’. De meeste mensen begrijpen poëzie daarom zo slecht, omdat zij niet inzien dat de functie van het woord in een gedicht een totaal andere is dan de functie van het woord als mededeling. Zij lezen gedichten alleen maar als mededelingen, als de courant op een hoger plan, en zijn boos wanneer ze er niets van begrijpen. Het woord

heeft in een gedicht echter alleen de functie van uitdrukkingsmiddel, van expressie van een gevoel of een complex van gevoelens. Zelfs dit complex van gevoelens is zelden concreet en meestal zeer gedifferentieerd. Ging men gedichten als mededelingen van concrete feiten lezen, dan zouden de meeste verzen in hoge mate belachelijk zijn, ook de meest 'verheven'. Dit alles lijkt misschien een beetje kinderachtig, maar het is een feit dat de meeste mensen niet weten met welke instelling zij poëzie moeten lezen, en met welke pretenties zij een gedicht moeten trachten te benaderen. Ik heb hier met opzet zo lang bij stilgestaan, omdat deze manier van poëzielezen zich bij Achterberg dubbel wreekt. Ook zij die zich niet aan bovengenoemde vergissingen schuldig maken, maken een fout wanneer zij Achterbergs poëzie op dezelfde manier en met dezelfde verwachtingen lezen als andere. Achterbergs gedichten zijn aan de ene kant géén poëzie in de zin die men daar algemeen aan hecht, aan de andere kant echter de beste die onze literatuur met A. Roland Holst, Bloem en Slauerhoff heeft opgeleverd. Zij is geen poëzie, voor zover zij van een totaal andere orde is, een totaal andere gerichtheid heeft en het woord bij Achterberg een andere functie heeft dan in alle andere poëzie. Bertus Aafjes heeft in zijn essay De dichter van de sarkophaag dit verschil duidelijk geformuleerd: 'In de poëzie van Achterberg heeft het woord een bijzondere functie. Meestal poseert het bij een dichter als projectiebeeld van een ervaringsleven en het is dan gedeeltelijk geladen met dat verleden. Bij Achterberg echter is het

gedeeltelijk geladen met een onmiddellijke toekomst, die fanatiek wil samenvallen met het heden van de hereniging, d.i. het heden van het vers dat hij schrijft.'

Dat de verzen van Achterberg toch duidelijk poëzie zijn (en wat voor poëzie!) komt alleen door....de ontoereikendheid van het woord. Dit is geen paradox. Aafjes heeft in een ander essay eens geschreven: 'Poëzie heeft als oorzaak een gemis, en als doel dat gemis te constateren.' Hierin nu, zal de poëzie nooit geheel slagen. Constateerde de dichter zijn gemis zwart op wit, dan zou hij geen verzen meer schrijven, omdat de aanleiding opgeheven zou zijn. Bij Achterberg is dit nog sterker. Ook bij hem het gemis, doch niet het doel dat gemis te constateren, maar het i n h e t v e r s op te heffen. Hij heeft dus veel grotere intenties dan de 'gewone' dichter, hij stelt aan de taal eisen, waaraan zij als t a a l (nog?) niet kan beantwoorden. Zij kan hoogstens poëzie worden... In een gedicht dat zeer terecht A r b e i d s v e r m o g e n v a n b e w e g i n g heet (Existentie, blz. 10), heeft hij geschreven:

> Wees voorzichtig, woorden, en wacht
> tot alles volkomen sluit.
> Deze materie is nog te zacht
> voor de verbeeldingskracht.

Over de oorzaak van Achterbergs poëzie, nl. de a f w e z i g h e i d van de vrouw, is al genoeg geschreven. Ik zeg met opzet: de afwezigheid van de vrouw en niet: de gestorven geliefde (zoals het in vrijwel alle recensies heet) want een van de merkwaardigste feiten van zijn poëzie is, dat

deze vrouw aanvankelijk inderdaad gestorven is, maar dat zij later via een ‘omweg’ terugkeert, en wel niet meer ‘lijfelijk’ maar toch stoffelijk aanwezig is: zij heeft zich in de stof opnieuw gemanifesteerd. Sterker: in zijn eerste bundel A f v a a r t overheerst het idée-fixe dat zij reeds gestorven is, in zijn latere bundels E i l a n d d e r Z i e l, D e a d E n d, O s m o s e en T h e b e is zij inderdaad gestorven en staat de dichter tot haar in een voortdurende relatie via het graf en de aarde waarin zij begraven ligt, maar in zijn latere en laatste bundels blijkt dat graf als het ware verdwenen en heeft de vrouw zich opnieuw gemanifesteerd. De dichter staat niet langer tot haar in relatie (dus in éénzijdige betrekking), maar met haar in c o r r e l a t i e:

> Geen dood arduin
> of steenen traan
> verhardt de kern
> der teling tusschen ons.
> (Existentie. blz. 56).

Het graf was slechts een phase in een veel grotere ontwikkeling, een evolutie ‘van atoom tot kosmos’, een veralgemening, die aan Achterbergs latere verzen wel het meer abstracte karakter geeft, maar hen zo mogelijk nog verhevigt in intensiteit. Men treft in zijn latere bundels het woord ‘graf’ (in zijn vroegere overheersend) nauwelijks meer aan, en het woord ‘dood’ is daarin vrijwel vervangen door ‘nacht’.

Hierdoor is iedere parallel met de Orpheusmythe, die men Achterberg herhaaldelijk opgedrongen heeft, onjuist. De gewone dichter bestaat en schrijft bij de gratie van het leven,

Achterberg schrijft bij de gratie van de dood. Met een citaat uit S e i n u n d Z e i t van Heidegger heeft hij dit aangegeven: ‘Der Tod ist eine Seinsmöglichkeit, die je das Dasein selbst zu übernehmen hat.’

Men heeft herhaaldelijk willen aantonen, waarschijnlijk om het visionnaire karakter van zijn poëzie, dat Achterberg een mysticus zou zijn. Niets is minder waar, al was het alleen al omdat hij, zoals Vestdijk het kort en bondig heeft uitgedrukt, d e g e e s t z o e k t i n d e m a t e r i e. Zijn ‘visioenen’ ontstaan via de materie. Louis Macneice bestrijdt in zijn boek over Yeats het mystieke element van diens poëzie, en schrijft in dit verband. ‘But it was perhaps just because he lacked this direct vision that he was able to write poetry’. Zo is het min of meer ook met Achterberg. Was hij in staat de eenwording via de unio mystica te bereiken, dan zou hij geen verzen schrijven. Men zou Achterberg eerder existentialist kunnen noemen, maar dan een existentialist avant la lettre, omdat hij zich reeds met Heidegger en Jaspers bezig hield, lang voordat Sartre de grote mode van Frankrijk werd. Men zou hem existentialist kunnen noemen, niet om zijn bundel E x i s t e n t i e, maar om de wijze waarop hij zijn bestaan in zijn verzen rechtvaardigt. Kan men het verzen schrijven van andere dichters nauwelijks als daad klassificeren (eerder als theoretische handeling), Achterberg rechtvaardigt zichzelf in de d a a d van het vers, en die daad (dus n i e t het resultaat - althans niet in de eerste plaats) is voor hem de enige rechtvaardiging van zijn bestaan. Daarom bestaan er voor hem (en

voor de bewonderaars van zijn werk) geen ‘mislukte’ gedichten en kon hij met recht bij herhaling zeggen: ‘wat niet goed is is niet geschreven’.

Het onbegrip tegenover Achterbergs poëzie culmineert wel in een tweetal beschouwingen van Anthonie Donker en Hendrik de Vries in C r i t i s c h B u l l e t i n van September 1946, onder de titel V r a g e n b i j A c h t e r b e r g s d i c h t e r s c h a p . Nogmaals: zolang het hier het oppervlakkig en haastig geschrijf van journalisten betrof, kon men er het beste het zwijgen toe doen. Maar wanneer mensen als Donker en Hendrik de Vries, aan wie men een bepaalde intelligentie niet mag ontzeggen en waarvan vooral de eerste zich de laatste tijd als pleitbezorger voor Achterbergs poëzie opwerpt, zo onmiskenbaar hun onbegrip en hun gebrek aan ‘feeling’ gaan demonstreren, is het niet overbodig daar iets tegen in te brengen. Dat dit niet overdreven is bewijst het volgende historische voorval, mij meegedeeld door een Dordrechtse boekhandelaar. Achterberg hield deze winter voor een ‘culturele kring’ in Dordrecht een lezing uit eigen werk en werd daarbij ingeleid door Anthonie Donker. Nadat Donker ongeveer een uur in lyrische bewoordingen de poëzie van Achterberg verdedigd had, was het pauze. Daarna las Achterberg ongeveer een kwartier uit zijn verzen voor. Na afloop bekende een mevrouw (het was een onzer ‘vooraanstaande romancières’) aan genoemde boekverkoper: ‘Wat vreselijk jammer toch, dat Achterberg na die prachtige woorden van Donker nog verzen gelezen heeft! Na de inleiding had er eigenlijk niets meer mogen komen’. Dit werd mij door

de boekhandelaar heel triomfantelijk verteld. Bij het horen van zulke dingen kan men de dood van Ter Braak en Du Perron niet diep genoeg betreuren. Nu weet ik wel dat het onbillijk is om Donker voor dergelijke pummelachtige geborneerdheid aansprakelijk te stellen, maar het bewijst weer eens hoe 'n geringe dienst (om in dit geval maar niet te spreken van het tegendeel) men een dichter met dergelijke inleidingen bewijst.

Vragen bij Achterbergs dichterschap nu, kan men beschouwen als een balans van alle misverstanden die zich in de loop der jaren naar aanleiding van Achterbergs poëzie hebben voorgedaan. (Ik stel er prijs op om hier een duidelijke uitzondering te maken voor Aafjes en Vestdijk, de twee enigen die tot nu toe intelligent en met begrip over Achterberg geschreven hebben, Aafjes in zijn te lyrische maar indringende essay De dichter van de sarkophaag, Vestdijk in zijn Kronieken voor de N.R.C. De inleiding van Hoornik bij Eiland der Ziel is er zeker niet naast, maar raakt evenmin de kern. Doch hem stonden destijds slechts twee bundels ter beschikking).

Donker is in zijn 'Vragen' gaarne bereid Achterbergs dichterschap 'een waarlijk uniek phenomeen in ons land, ja, in de wereld' te noemen maar bewijst met al zijn vragen toch duidelijk er geen raad mee te weten. Het is ook begrijpelijk dat de schrijver van een bêtise als de brochure De vrijheid van de dichter en de dichterlijke vrijheid de poëzie van Achterberg moeilijk met zijn professorale geweten in overeenstemming kan brengen.

Hij vindt derhalve, dat het na alle erkenning, huldiging en prijsuitreiking die Achterberg ten deel gevallen is, tijd wordt ‘zich verder te verdiepen in de niet weinige onopgeloste vragen waarvoor dit dichterschap ons plaatst’... ‘De brandendste dier vragen is die naar de ontwikkeling in zijn dichterschap. Is er verandering waar te nemen, groei in de meer dan tien jaren dat hij hetzelfde thema hanteert, of liever door hetzelfde thema gehanteerd wordt? Een vraag, onmiddellijk gevolgd door de tweede, naar de ontwikkelingskansen daarin. Heeft dit dichterschap toekomst en welke? Is het bestemd om in zich zelf besloten te blijven, binnen zijn obsedeerend thema, is het in staat dit vol te houden zonder zichzelf uit te putten, staat het bloot aan gevaar van doodloopen?’ Men zou al deze vragen als rhetorische kunnen geven. Hoewel zijns inziens pas een stelselalleen gesteld om er zelf zijn antwoord op te kunnen geven. Hoewel zijns inziens pas een stelselmatig onderzoek hier tot stellige conclusies kan leiden, meent hij ‘dat er, afgezien van incidenteele inzinkingen, wel degelijk een groei in zijn werk is waar te nemen, een lijn in zijn ontwikkeling te volgen valt. Deze valt ongeveer zo aan te duiden, dat er na de ontplooiing van zijn dichterschap in Afvaart en Eiland der ziel, waarin hij overigens aanstonds op volle kracht blijkt (Eiland der ziel bevat nauwelijks overtroffen hoogtepunten), een verstrakking in de uitdrukking van zijn gegeven is bereikt in de laatste bundels, terwijl in de daartusschen gelegene naar ik meen, hetzij door de herhaling, hetzij door het aanhoudend blijven zoeken naar nieuwe, de adequaatheid na-

strevende beelden en expressies soms een verzwakking, vervaging of onzekerheid is ingetreden.' Tot zover Donker. Vager en onzekerder kan het haast niet. Het is langzamerhand een communis opinio geworden dat het hoogtepunt van Achterbergs poëzie gevormd wordt door zijn vier bundels E i l a n d d e r Z i e l, D e a d E n d O s m o s e en T h e b e. Met deze opvatting ontkent men echter de zeer duidelijke evolutie, die vrijwel parallel loopt met de door Vestdijk geformuleerde algemene ontwikkeling van lyrisch-muzikaal via plastisch naar abstract. Deze ontwikkeling is ook bij Achterberg zeer duidelijk waarneembaar, veel duidelijker dan uit Donkers woorden blijkt en juist door zijn grote aantal bundels (dit zou wel eens de zin ervan kunnen zijn, waar Donker blijkbaar tevergeefs naar zoekt) heeft hij het ons in dit opzicht gemakkelijk gemaakt. Er is een duidelijke groei, een veralgemening te constateren, die ik hiervoor al aangegeven heb. Dan vraagt Donker naar de ontwikkelingskansen: 'Heeft dit dichterschap toekomst en welke?' - Dit dichterschap heeft evenveel (en als men wil even weinig) toekomst als elk ander dichterschap. Het is bovendien absurd daarnaar te vragen en te spreken over: 'Is het in staat dit vol te houden zonder zich zelf uit te putten, staat het bloot aan gevaar van doodloopen?' bij een dichter die nu reeds meer dan zeventien bundels op zijn naam heeft s t aan!!

Deze bundels vertonen onderling zeker geen duidelijk verschillende phasen en evenmin vormen zij elk op zichzelf een gesloten geheel; de meesten zijn tamelijk willekeurig samengesteld, maar

dit alles doet aan die ontwikkeling niet het minste af. Volgens Donker heeft S t o f en vooral L i m i e t 'wel het karakter van een bundel, van een betrekkelijk saamhoorig geheel.' Vo or S t o f gaat dit vrijwel op, voor L i m i e t echter helemaal niet. 'Ook lijkt het mij, dat S t o f, hoewel later verschenen, verzen bevat die eerder geschreven zijn dan L i m i e t.' Dit is volstrekt onjuist. De verzen uit S t o f zijn alle l a t e r geschreven dan die van L i m i e t, welke bundel al in 1943 door Achterberg en mij werd samengesteld en die oorspronkelijk als clandestiene uitgave zou verschijnen. Om dit te constateren is zeker geen 'stelselmatig onderzoek' nodig.

Herhaaldelijk is Achterberg voorgesteld als een moderne Orpheus en ook Donker is van mening dat hij het 'Eurydice-thema', als geen ander, in een grotere verbeelding zou kunnen uitwerken. Met de mythologische figuur van Orpheus heeft Achterberg echter alweer even weinig gemeen als elk a n der dichter. In dit verband moet ik er op wijzen dat de titel van zijn bundel E u r y d i c e slechts toevallig en niet doelbewust is ontstaan. Daalde Orpheus volgens de mythe af in de onderwereld, Achterberg opereert met de wichelroede van de taal in een niemandsland waar het Niets tegelijkertijd Alles is. De 'diaspora der van haar in de straten achtergebleven teekenen en indrukresten' zijn stellig niet t o e v a l l i g, gelijk Donker dat voorstelt, en evenmin is het juist te menen dat Achterberg vanuit herinneringssferen schrijft. Hij schèpt als het ware herinneringen.

Men verwijt Achterberg eentonigheid. Donker schrijft daarover: 'Is er dus wel evolutie aan te

nemen in de wijze waarop Achterberg zijn gegeven uitbeeldt, d.w.z. óók in zijn verhouding tot dat gegeven, in andere opzichten moet men vaststellen, dat er geen ontwikkeling valt waar te nemen, nl. in zooverre hij niet van gegeven zelf is veranderd.' Maar is A. Roland Holst in wezen ooit van gegeven veranderd? en Bloem? en Slauerhoff? Dit is een onrechtvaardige eis. Is het niet het kenmerk van ieder groot dichter dat hij zijn eigen onderwerp, waardoor hij zich juist onderscheidt van anderen, nadat hij het 'gekozen' heeft, alleen nog maar telkens varieert? Ik geloof dat men juist bij Achterberg -gezien zijn inderdaad meer b e p e r k t e gegeven, stellig niet over eentonigheid te klagen heeft.

Ook heeft men Achterberg verweten, dat hij z.g. 'wetenschappelijke' woorden en begrippen in zijn verzen misbruikt, althans niet volgens hun betekenis aanwendt. Zelfs Aafjes gaat in zijn essay zo ver dat hij spreekt over a-poëtische woorden, die als zodanig volkomen onbruikbaar zijn in poëzie. Nu geeft Aafjes toe dat bij Achterberg het in wezen a-poëtische woord bij momenten het meest effectieve blijkt: 'Het wordt poëtisch, n i e t i n w e z e n , d o c h i n f u n c t i e .' Maar dit is met elk woord het geval zodra het in een vers wordt gehanteerd. Men kan niet zeggen dat woorden als r o o s o f h e r f s t 'poëtischer' zijn dan woorden als m o l e c u u l , s p i r o g e e t , v i e r d e d i m e n s i e o f p r o t e ï n e . Wèl hebben de laatste zoals Aafjes opmerkt 'geen aroom en geen gevoelsinhoud, zij geven slechts wetenschappelijke begrippen weer.' Achterberg heeft ze echter in zijn verzen die gevoelsinhoud gege-

ven, hij is de eerste geweest die deze woorden heeft durven gebruiken. Trouwens, evenmin als men, gelijk Bloem eens heeft opgemerkt, van een bepaald gebied van te voren kan zeggen dat het niet tot het terrein van de poëzie behoort, evenmin kan men a priori van een woord zeggen dat het a-poëtisch is. Alles hangt af van het g e b r u i k van dat woord. Anno 1947 zijn woorden als boezemrozen en herteflanken eigenlijk veel a-poëtischer dan woorden als fiets en trambalcon. Donker merkt op: 'Ook meenen wij dat zijn voorkeur voor technisch, physisch of chemisch wetenschappelijke termen in zijn poëzie niet altijd te danken is aan een stipt begrip van de overdraagbaarheid hiervan op zijn gegeven, maar soms voortkomt uit een hang naar de vage, onvoldoende tot besef gebrachte suggestiviteit van zulke termen.' Dit is weer schoolmeesterij van de ergste soort. Ik heb hiervoor al uitgelegd, dat de functie van het woord in poëzie een totaal andere is, dan de functie die datzelfde woord heeft in het dagelijks leven, dus als begripsaanduiding of als mededeling. Als men Achterbergs verzen wil lezen als wetenschappelijke verhandelingen over de osmotische druk, de oppervlaktespanning of de vierde dimensie, zijn ze wellicht jammerlijk mislukt. Maar dan leest men poëzie met andere pretenties dan waaraan zij kan beantwoorden. Leest men ze echter als poëzie, dan moet men liefst helemaal vergeten dat de woorden waaruit het vers is samengesteld ook nog existeren als begrippen in het dagelijks leven, waarin zij een totaal andere betekenis, maar in de eerste plaats een totaal andere functie hebben. In dit opzicht is eigenlijk

alle poëzie surrealistisch, nl. van een andere werkelijkheid dan onze huis-tuin-en-keuken-werkelijkheid. Noemde Jan van Nijlen een van zijn bundels (overigens ook voor de eenvoudigen van geest toch wel zeer verstaanbare poëzie) niet G e h e i m s c h r i f t ?

Tenslotte citeer ik Donker voor de laatste maal, omdat de volgende anecdote weer typerend is: 'Onlangs gaf iemand in een tafelgesprek over Achterbergs werk te kennen, dat hij bij alle bewondering voor de apartheid hiervan, het toch inderdaad als te zeer apart beschouwde, en dus voor de ontwikkeling der poëzie in het algemeen van geen belang.' De man die deze apartheid ten beste gaf, was Prof. Geyl, die misschien zijn sonnettencyclus 'O Vrijheid' van groter belang voor de ontwikkeling der poëzie in het algemeen acht? Gelukkig is Donker het hierin niet met hem eens. En van hoe groot belang Achterbergs werk, juist voor de ontwikkeling der poëzie is, als men zich daarvoor althans interesseert, kan men zich alleen al voorstellen wanneer men bedenkt, dat de 'a-poëtische' woorden, die hij nu gebruikt, waarschijnlijk al voor een volgende generatie hun 'aroom en gevoelsinhoud' gekregen zullen hebben.

Hendrik de Vries geeft zijn oordeel over Achterberg slechts met voorbehoud en is daardoor voorzichtiger in het trekken van conclusies. Toch maakt hij een grote fout en dat is waar hij schrijft: 'Er moest een moment komen waarop òf zijn uitzonderlijke, voor de ziel haast onhoudbare inspiratie hem begaf, òf waarin deze zóó ver ging dat niemand ook de meest ingewijde niet, haar

meer achterhaalde. In welk geval het kunstwerk (hier dus: het gedicht) mislukt mocht heten, daar het als uitdrukkings- en mededeelingsmiddel faalde'. Het gedicht is echter geen mededelingsmiddel, hoogstens uitdrukkingsmiddel, en bij Achterberg zelfs dat nog in de laatste plaats. En in hoeverre een vers als uitdrukkingsmiddel heeft gefaald kunnen wij nooit beoordelen, zolang wij niet weten wàt de dichter precies heeft willen uitdrukken. Gelukkig maar. De verzen uit Hendrik de Vries' eigen bundel 'Toovertuin' zijn als mededelingsmiddel tamelijk puériel, als uitdrukkingsmiddel vind ik ze echter uitstekend.

Achterbergs poëzie zou geen muzikaliteit bezitten. Weer een misverstand. Waarschijnlijk ontstaan door het soms abstracte karakter van zijn verzen: maar dit sluit muzikaliteit geenszins uit. Hij heeft talrijke verzen geschreven, die er alleen om hun muzikaliteit als het ware al om vragen gecomponeerd te worden. Ik noem er enkele. Uit Eiland der Ziel: Hulshorst, Verloren, Liefde; uit Dead End: Ode, Lente; uit Osmose: Druide, Stof, Monade en de bij uitstek muzikale Kwatrijnen. Uit Thebe: December, Vlinder, Slaapliedje, Nazomer, Sterren, Heimwee uit Existentie: Typiste; uit Energie: Steenlied; uit Doornroosje: Regendroppels enz. Dit is maar een greep.

Dat Achterbergs poëzie duister zou zijn, berust eveneens op een misverstand. Zij is bijv. niet duisterder dan de poëzie van Valéry, Stefan George of Yeats. Maar voor wie poëzie met de juiste intenties leest bestaat er geen duisterheid. Men

moet niet proberen poëzie te begrijpen. Achterberg is vóór alles een t a a l f e t i s j i s t . Hij heeft een onbeperkt geloof in de kracht en de magie van het woord, wat bij primitieve volken nog algemeen voorkomt. Tijdens een wandeling door Wassenaar in 1943 zei hij mij eens: ‘Het moet mogelijk zijn een formule te vinden die door haar geladenheid in staat is de dode materie tot leven te wekken.’ Ook voor wie dit niet letterlijk op kan vatten, betekent het nog, dat in de levende schoonheid van het vers de dood als zodanig is opgeheven. Uit deze zekerheid schrijft hij; het is met dit geloof dat wij zijn werk moeten lezen.

JAN VERMEULEN
Wassenaar, Juli 1947.

Humor op leven en dood

De gedichten-stroom van Gerrit Achterberg, die nu al enkele jaren met een huiveringwekkend mathematische zekerheid aanhoudt, lijkt op het eerste gezicht van een ‘dodelijke’ ernst doortrokken. Wij kunnen ook moeilijk anders verwachten in een poëtisch oeuvre dat zozeer bezeten wordt door de wederzijdse hypnose van dood en leven, dat zozeer geïnspireerd is op patrouilletochten in het Niemandsland achter de laatste stellingen van het menselijk bestaan. Toch is er hier en daar bij nader inzien sprake van een droge, korzelige, meedogenloos-weerbarstige humor, die zich vreemd genoeg niet onttrekt aan de wezenlijkheid van dit dichtwerk. Deze humor op leven en dood staat in 't geheel niet los van Achterbergs essentie, maar is er als het ware organisch mee samengegroeid, zozeer dat men dikwijls ernst en humor niet kan onderscheiden, zo krampachtig houden zij elkaar binnen de kogel van het woord omklemd. Prof. Donkersloot sprak in dit verband van ‘bijnahumor’, veroorzaakt door de ‘sec-heid’ van Achterbergs accent, een qualificatie die men wel kan aanhouden, mits men beseft dat ook die ‘bijnahumor’ humor is, en men dus eigenlijk beter kan spreken van ‘net-geen-ernst’. De dood en zijn angstwekkendheid dwingen tot deze zijsprong naar het ‘net-geen-ernst’, die zowel de angstwekkendheid accentueert als de onmogelijkheid om er 100 pct het slachtoffer van te worden.

Het humor-begrip is zeer moeilijk te definiëren. Dat blijkt b.v. al direct uit de talloze woorden die de een of andere nuancering van het begrip aanduiden (boertig, grappig, geestig, komisch, komiek, lollig en men vulle verder maar aan). Men

kan wel met dooddoeners aan komen zetten over de werking der plotselinge, onverwachte tegenstelling, het dwaze, tegenstrijdige, maar daarmee heeft men slechts het resultaat en dan nog niet volledig, samengevat, en niet het moment zelf betrapt, omdat het zo uiterst moeilijk, zo niet onmogelijk is, de humor op heterdaad te betrappen. Immers reeds bij de laatste phase ervan: de realisering van de vonk in het woord, is men in het gebied van de ernst beland en wat daaraan voorafgaat onttrekt zich aan ons besef of kristalliseert zich tot zo iets vaags als een 'daad van bevrijding'.

Over het wezen van de humor zijn veel ernstige dingen gezegd, en dat pleit niet voor de ernst noch voor de humor van hen, die zich met het probleem beziggehouden hebben en zich er toe aangetrokken voelen. Steeds wordt door welke ontleding of verklaring ook de humor binnen het gebied van de ernst getrokken, dus van zijn wezenlijkheid beroofd. Een vis op het droge is geen vis meer, maar een naar lucht happende of in de dood verstijfde substantie, omdat hij uit de situatie is getrokken waar hij alleen zichzelf, dus 'vis' kan zijn. In wezen is dus de humor ongrijpbaar, zolang wij hem niet 'op de plaats zelf', dus 'onder water' kunnen betrappen. Wellicht kan men de humor daarom het best kortweg definiëren als: dat wat steeds nèt aan de ernst ontsnapt. Er heeft als het ware een soms nauwelijks merkbare accentverschuiving of -verspringing plaats. Humor is het net-niet van de ernst. Daarom is doorgaans niet die humor de beste en de raakste, die het verst van de ernst is gelegen, maar bewaart

juist het element van de kanteling de humor voor de grofheid die ontstaat wanneer hij zich al te vrijpostig van zijn schepper, de ernst, zijn alter ego a.h.w., distantieert. Die kanteling wordt, zou men kunnen zeggen, bewerkt door de intelligentie, die voortdurend op het teweegbrengen van dergelijke kantelingen is gespitst, bijwijze van voorbehoed-reflex tegen de ‘ernstlijke’ zwaartekracht.

Tot welke dwaze consequenties het leidt wanneer men tout court de humor van de ernst lossnijdt als een apart levensgebied, demonstreerde zich nog onlangs bij de publicatie van Joop Klants roman ‘De geboorte van Jan Klaassen’, gepropageerd en beschouwd als een ‘humoristische’ roman, waarmee het boek onverbiddelijk binnen de grijparmen van een ‘genre’ en in de handen van een op lolligheden belust Sinterklaas-publiek terechtkwam. Ook hier fungeert de humor als voorbehoedmiddel tegen de ernst en zijn consequenties, is hij de redding in het benauwende gevecht om vrije adem. Ernst en humor bestaan alleen bij de gratie van elkaar en houden elkaar in evenwicht in de kanteling rondom het gemeenschappelijke draaipunt.

Hetzelfde gevaar voor onjuiste appreciatie van de functie van de humor dreigt ook bij de zgn. ‘humoristische’ (men neme het woord cum grano salis) gedichten van Achterberg. Ook hier fungeert de humor als middel om aan de dodelijke werking van de ernst te ontsnappen. Het blijkt het duidelijkst uit de beide gedichten ‘Dood paard’ (Osmose) en vooral ‘Graflegging van een oud vriend’ (Eiland der Ziel). Men zou kunnen spreken van

een ‘dodelijke’ humor: de kortafgebeten, navrante ernst kan in het aangezicht van de dood alleen leven op zijn eigen grenzen, waar hij in een uiterst labiel evenwicht verkeert en voortdurend kantelt:

‘zijn gele tanden briesen
tegen die hem den dood in bliezen.
Oogen als eierschalen.
De vilder komt hem halen.’
(Dood Paard)

Graflegging van een oud vriend

Ontvouw het witte kleed
de doode doet niet mee.
Zie hoe hij slaapt voor twee.
Hij weet niet hoe hij heet.

Hij wil alleen maar mee
op deze laatste rit.
En zie niet om, hij zit
als die te Naïn dee.

En bij zijn graf besteed
geen woord aan zijnen vree.
Hij neemt ons nu voor eeuwig beet.
't Is water in de zee.

In dit gedicht van hartverscheurende naaktheid is de ernst alleen bestaanbaar bij de gratie van de humor, de humor alleen bij de gratie van de ernst. Achterbergs droogheid maakt dan ook dat men nauwelijks kan uitmaken of de dodelijkheid ernst is of humor. Men kan bijna zeggen van geen van beide, dat men te doen heeft met een derde gebied dat geen van beide beslaat en

toch de elementen van beide in zich opgenomen heeft. Het gedicht lijkt op het tikken, dof, droog en ridicuul-dodelijk, van een eenzame mitrailleur, met een grotesk-lugubere uitwerking. Dit horribele resultaat te meer, omdat men zelfs gedichten als deze onmiddellijk op het hoofdthema van Achterberg betrekt, al hebben ze met dat hoofdthema, het 'over-spel' met de gestorven geliefde, toch betrekkelijk weinig te maken, nl. slechts in zoverre dat de dichter er 'd e dode' met de attributen, de coulissen van 'h e t dode' relief geeft.

Verwonderlijk is het niet, dat deze humor juist doorbreekt aan de periferie van het eigenlijke gegeven. Immers de humor is een kwestie van grensgebieden, waar kantelingen en verspringingen (de smokkelaffaires van de geest) mogelijk zijn. De ernst bewijst zijn bestaansrecht door het bestaan van die grensgebieden, zonder die is de ernst een abstractie, evenals de staat zonder grensgebieden (Sudeten, irredenta, annexatie...) een abstractie is.

Hetzelfde: humor waar de ernst tekortschiet, en dus moet grijpen naar zijn alter ego, signaleren we in 'Beumer & Co.' (Eiland der Ziel), waar de naaktheid van het ontklede en geschonden huis alleen haar aequivalent kon vinden in het op zichzelf groteske beeld 'De vloeren schamen zich dood' en waar de angst zich alleen weet te kronkelen in het obsederende beeld van

> 'De deur die binnen was
> is buitendeur geworden.'

En in de aangrijpende grootsheid van 'Reiziger "doet" Golgotha' (Eiland der Ziel), waarvan het

accent bepaald wordt door het grandioze spel met de tijd: het gebeuren op Golgotha overgeplaatst in het moderne wereldbeeld, bezeten door publicity en efficiency:

> ‘Maria moet gestameld hebben: Heere!
> Er zijn ook visschers, die beweren:
> Hij heeft met ons gegeten bij de meren.
>
> Maar dit is van bevoegde zijde wedersproken.
> Men late zich geen knol voor een citroen verkoopen.’

Zelfs in de gedichten die wel direct op het centrale gegeven zijn betrokken, breekt soms de bijna-humor door, b.v. in ‘Vergif’ (Dead End):

> ‘Een brakke droom vannacht: je nichtje had omstandig
> geschreven, dat je na veel lijden
> was heengegaan (om van mij af te wezen)’,

waar de nuchtere, droge, constaterende toon langzaam, maar met ontstellende gedetermineerdheid evolueert naar het weergaloos-geladen einde:

> ‘doch een schot weerklonk
> uit het verleden, toen je nederzonk.’

In ‘De dichter is een koe’ (Eiland der Ziel) is de humor doorgeslagen over het gehele gedicht, zodat de ernst er diep, zwaar en log, koesgewijs, zou men haast willen zeggen, onder bedolven ligt. De dichter als de quasi-domme producent, de goedaardigheid zelve (men wordt herinnerd aan de goedaardige welwillendheid, waarmee Achterberg zelf zijn gedichten ‘ter publicatie’ afstaat), die zelfs de inhalige boer (moet men hier inderdaad denken aan inhalige uitgevers en tijdschriftredacties?) geen verwijten kan doen, omdat het

melken zelf zo ‘zalig’ is en hij zich immers veilig stelt in de nachtelijke droom ‘dat ik een kalfje ben, dat bij de moeder rust’.

Een gewaagd gedicht, monstrueus misschien, maar toch 100 pct Achterberg, zonder dat men precies kan zeggen waarom.

Hetzelfde beeld van de dichter als koe keert nog eens terug in de clandestiene bundel Sintels:

Melkknecht

Hij legt het spantouw om de pooten van het beest,
zet zich neer op het melkblok, plaatst de emmer
onder de uier en omvat de memmen,
waarna de eerste melkstraal op de bodem sjeest.

Koe-aardig herkauwt oogendicht het beest.
Vliegen verslinden onderwijl zijn huid.
Met 'n luie staartzwaai is het al weer uit.
Hij heeft van alle dier Geduldlichkeit het meest.

En in de emmer rijst het zachte feest
van zingend schuim op witte overvloed.
Het is vandaag weer goed en veel geweest;
hij geeft zijn melk als dichteren hun bloed.

Een zwak gedicht, met een misplaatste titel (immers niet de knecht, doch de koe is ‘hoofdpersoon’), met veel gewaagdheden: ‘sjeest’, ‘koeaardig’, ‘Geduldlichkeit’, dat het toch om de een of andere reden ‘doet’, misschien om de onuitgesproken afkeer van de consument, de lezer, met wie de dichter hier een loopje neemt, misschien om de sympathieke geste, de Unverfrorenheit waarmee Achterberg hier een slecht vers durft te schrijven, zonder zich te storen aan

het voorhoofdfronsen van de subtiele aestheten van het ‘juiste woord op de juiste plaats’.

Hetzelfde geldt ook voor de overigens geheel op zichzelf staande en eveneens in de restantenbundel Sintels opgenomen ‘Kleine Kaballistiek voor Kinderen’. Dit gedicht, als men het een gedicht mag noemen, geeft een geheel andere Achterberg dan die wij kenden. Hier is de humor louter associatief en met geen andere functie dan zichzelf, al zal men ook hier de ernst er onder vandaan kunnen ‘duiden’. Het is een brokkelig en gebarsten geheel, geraffineerd en kinderlijk tegelijkertijd, van een grote felheid en spankracht soms, maar ook niet meer dan een flitsend spel met de materie. Een gedicht waar men volkomen mee ‘zit’, omdat het tenslotte alleen als verschijnsel belangrijk is, en als gedicht een rariteit, waarmee alleen psycho-analytici iets anders kunnen doen dan de lachspieren gelegenheid geven. Maar als men tenslotte alle bezwaren heeft afgetrokken, blijkt het toch weer ‘geslaagd’ in die zin, dat het ons iets ‘doet’, al weten we zelf niet wat. Het gedicht drijft beurtelings op klank-, beeld- en begripsassociaties, die soms aan het geniale grenzen, soms niet meer te volgen zijn, dus helemáál gek, en het slot is van een ontwapenende kinderlijkheid die ons er aan herinnert welk een rol het kind in Achterbergs eerste bundels heeft gespeeld:

‘30 gevraagd een flink chauffeur
met een kleur als een bellefleur
40 dat is mijn vader
bloed- en slagader
kom niet nader
50 is oom Frits

ferm en fiks
alles of niks
60 een grijs geheim
van rokken en satijn
70 monter en sterk
wandelstok kerk
80 nu gaat het komen
hij is nog kras potdome
90 nog
100 toch
140 een krantenbericht
van een vuile Turk met een geel gezicht
en onze Methusalem dan?
ik hoor je weet er weinig van
hij noemde een maand een jaar om fijn
960 keer jarig te zijn
we gaan alleen tot 100 kinderen
hoe bedonderd je 't ook moogt vinden.'

Als men hierna het oeuvre van Achterberg in zijn geheel overziet, zijn de resultaten van een onderzoek naar de 'humoristische' elementen wellicht kwantitatief teleurstellend. De essentie van Achterberg is hierin niet gevat. En toch misschien ook weer wel: als men het ziet als een groots spel op leven en dood, waarbij de hoge inzet geen wapen kan ontberen, of het nu Wodan is of een luchteskader, dan ontdekt men binnen dat spel ook het spel van de humor, dat even moeilijk te betrappen is als in het 'leven' de grote onbekende die men 'leven' noemt, maar niettemin telkens bijna tergend onvatbaar aanwezig is, omdat ook in de strijd om het lied de humor een keihard en geducht wapen wordt. Want in deze gedichten, bijna restloos met hun spits op de dood gericht, klopt het leven fel, geconcentreerd tot op de naakte kern.

ANNE WADMAN